




J. CALMETTE
RUDE
H. FLOURY



François Rude

Cinquante exemplaires de cet ouvrage,
numérotés de 1 à 50, sont enrichis d'une double suite sur Japon
des planches en taille-douce.



STATUE DE RUDE, PAR EMMANUEL FRÉMIET.

H. Floury, Editeur Imp. A. Porcabeuf..

JOSEPH CALMETTE

François Rude



PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, BOULEVARD DES CAPUCINES

1920

A MON AMI

ÉDOUARD DOLLÉANS



CHAPITRE PREMIER

L'ENFANCE ET LA VOCATION

Parmi les *maisons historiques* de Dijon, il en est une qui présente un aspect particulièrement chétif et modeste : c'est celle qui a fait de la rue *Poissonnerie* d'autrefois la rue *François-Rude* d'aujourd'hui.

Un buste, par Cabet, la signale à l'attention des visiteurs. En 1780, elle appartenait à un certain Charles Chalons, menuisier de son état. Un forgeron poêlier en occupait le rez-de-chaussée, avec un atelier servant de magasin, une petite cuisine, une grande chambre à alcôve.

Le locataire de ce rez-de-chaussée se nommait Antoine Rude. C'était un Bourguignon, né à Saint-Seine-sur-Vingeanne en 1755 ; il était venu s'établir définitivement à Dijon, à la suite de ces nombreux voyages qui précédaient habituellement la maîtrise au dix-huitième siècle. Comme il avait voyagé en Allemagne, il avait trouvé à se faire, au retour, une sorte de spécialité dans l'installation des appareils de chauffage dits *cheminées à la prussienne*. Mais là ne se bornait pas la compétence du petit atelier, car

Antoine Rude faisait de la serrurerie, de la chaudronnerie, des travaux en fer forgé ; un balcon daté de 1792 et portant les initiales A R conserve encore le souvenir de son labeur à la façade de sa propre maison ; un autre balcon plus élégant et daté du même millésime existe aussi à Dijon, près de l'hôtel de Vogüé ; son médaillon central porte les initiales entrelacées N M, celles de Nicolas Monniot dont le fils, François, fut le parrain du sculpteur.

Le 11 mai 1780, Antoine Rude épousait Claudine Bourlier, fille d'un cultivateur d'Arc-sur-Tille, et la sacristie de l'église de ce village côtedorien est ornée d'une inscription commémorative en l'honneur de celle qui devait être la mère d'un grand artiste.

Antoine Rude, marié, eut une ambition : il voulut avoir à lui son atelier, son logement, sa maison. C'est alors que, les affaires aidant et peut-être aussi la dot de Claudine, il acheta le modeste immeuble de la rue Poissonnerie. Le « maître poêlier » est désormais chez lui dans cette rue à laquelle son nom sera donné un jour, dans cette maison où viennent de naître ses deux premiers enfants, où naîtront les sept plus jeunes. Le premier de ces sept devait être justement François, le grand sculpteur.

François Rude naquit dans la maison paternelle le 4 janvier 1784. Il fut baptisé le lendemain et ce fut l'occasion d'une belle fête de famille. Car l'événement réjouissait fort le cœur du père. Claudine ne lui avait encore donné que deux filles, Françoise et Catherine. Un garçon survenait, solide et bien bâti. Antoine Rude, en digne chef d'atelier, vit aussitôt en lui l'auxiliaire qui le seconderait un jour à la forge. Et c'est ainsi que dans cet esprit simple et positif une opinion fut aussitôt ancrée : François serait son aide et son successeur. A peine l'enfant était-il né et déjà son sort était fixé aux yeux de son père. François ne pouvait être qu'une chose au monde : ouvrier poêlier.

A huit ans, en effet, François Rude a déjà commencé son apprentissage. Mais voici que l'on est en 1792 et le petit bras qui soulève le marteau apprend aussi à brandir l'épée.

Antoine Rude est un ouvrier bon enfant à la tête chaude. L'effervescence du moment l'a trouvé tout préparé. Il est le premier aux manifestations révolutionnaires, assidu au cabaret voisin qui s'appelle le *Racontage*. Il bavarde et pérore. Il est prompt, comme tout être simple, à joindre le geste à la parole. La Garde nationale n'a pas de canonnier plus convaincu, et, non content de s'enrôler lui-même, il s'avise de faire endosser l'uniforme

à François. Celui-ci fait donc figure dans le petit bataillon d'enfants que la sympathie amusée du public surnomme le *Royal-Bonbon*. Les archives municipales de Dijon, sous la cote H1 (moderne), ont conservé la liste des engagements contractés par les « jeunes volontaires de Dijon », et, sous le nº 39, on lit dans le registre :

« François Rude, fils, âgé de huit ans et demi, présenté par son père, le 6 aoust 1792.

RUDE. »

Cet épisode militaire de son enfance a beaucoup impressionné Rude et il aimait, dit-on, à raconter les sorties du bataillon minuscule, ses exercices hors des portes, ses rentrées en ville. La nature ardente du petit apprenti s'était prise au jeu du Royal-Bonbon. Fier de son uniforme, le bonhomme se raidissait, prenait l'allure martiale, rêvait à la gloire militaire, à l'on ne sait quelles idées de chevalerie à la moderne. Un jour, il attaque en duel un barbier de Saint-Seine-sur-Vingeanne qui a osé se moquer de son sabre. Quand, après Thermidor, on désarma les citoyens, le Royal-Bonbon, si inoffensif qu'il fût, dut subir lui aussi l'effet de la mesure : alors le petit Rude cacha si bien ses armes que nul ne les revit jamais.

Par ce trait bien caractéristique se terminait la carrière militaire anticipée de François Rude. A cette heure, l'atelier le reprenait tout entier. D'ailleurs, François n'est plus un enfant. Il est robuste, bien découplé, il a le cœur à la besogne. Il sera forgeron, poêlier, serrurier comme le père. Autrement que pourrait-il bien être ?

Rude se plaisait à dire qu'un simple hasard avait décidé de sa destinée. Il racontait volontiers comment ce hasard s'y était pris pour lui montrer sa voie.

Rude avait quinze ans. Il travaillait vaillamment auprès de son père. Vigoureux et consciencieux, il maniait le marteau du matin au soir, soucieux de satisfaire ce père qui était, à coup sûr, un patron sévère et exigeant. Mais voici qu'un accident tout vulgaire vient interrompre son existence laborieuse. Un fer rouge qu'il martelait lui tombe un jour sur le pied. De longues et lourdes journées passent dans l'inaction. Quel dommage de ne savoir dessiner ni peindre ! Pourtant, la blessure se cicatrise. L'adolescent commence à sortir. Il est faible, ses traits sont pâlis. Il va clopin-clopant, cherchant quelque endroit où s'étendre à l'ombre, car on est en été.

Or, par un bel après-midi de 1799, comme il traverse la place d'Armes, son œil est captivé par le mouvement continu de la foule qui se porte au

Palais des Etats. Il s'enquiert de l'événement qui attire tout ce monde ; il apprend que c'est la distribution des prix de l'Ecole des Beaux-Arts. Le jeune Rude alors, en quête d'une distraction, suit machinalement la foule. Il franchit les portes et s'assied dans la salle pour assister à la cérémonie qui commence. C'est la distribution des prix qui se déroule avec son programme classique, pompeux, traditionnel. Deux ou trois discours se succèdent : ils vantent la séduction de l'art, ils célèbrent les bienfaits de l'établissement fondé par Devosge, ils énumèrent les avantages pratiques du dessin. Nul, plus que l'ouvrier, n'en tire parti, car le dessin est vraiment pour lui un complément de l'apprentissage professionnel. Plus tard Rude rappelait ce thème, et l'on peut aisément imaginer ce qu'il avait pu devenir dans la bouche d'un orateur de distribution de prix en cette extrême fin du dix-huitième siècle. Mais à mesure que se déployaient ces périodes sonores, des idées nouvelles pénétraient le cerveau du jeune auditeur attentif dans son petit coin. Ces idées nouvelles faisaient vibrer, au plus profond de lui-même, des cordes ignorées, et, cependant, ses yeux promenaient curieusement leurs regards le long des murs : dans le fond s'étalent en bon ordre les œuvres des lauréats, car la salle de distribution des prix est, en même temps, une salle d'exposition. Sur des cartouches se lisent les noms des élèves qui ont fait le plus d'honneur à l'Ecole.

« Montrez-moi ce M. Devosge, dont on parle tant », chuchote Rude à l'oreille d'un de ses voisins. Et celui-ci lui désigne le Maître : un homme sobrement vêtu, dont le visage aux traits réguliers et aux yeux doux respire la franchise et la bonté. Tel l'ont immortalisé depuis au musée de Dijon le pinceau de Prudhon et le ciseau de Rude lui-même. A l'issue de la séance, une grande vocation était née.

Une vocation, surtout une vocation artistique, gagne à être confirmée par des obstacles. Ainsi en advint-il de celle de François Rude. Dès qu'il s'ouvre de ses nouveaux projets à son père, celui-ci s'indigne. Mais l'enfant ne se rebute pas. Naturellement courageux et obstiné, il s'attache fermement à cette idée que le dessin est indispensable à un bon ouvrier, et un jour vient où le père, lassé plutôt que convaincu, glisse sur la pente des concessions : « Allons, fais à ton gré, finit-il par lui dire. Souviens-toi seulement que *je te défends d'être un artiste*, et ne fréquente l'Académie qu'à tes moments perdus. »

Ce fut seulement au mois de janvier 1800 que Rude obtint de son père, en ces termes médiocrement encourageants, la permission d'aller se pré-



François Devosge.
(Musée de Dijon.)

senter à Devosge. Il aimait à redire cet épisode décisif de sa vie, en lui donnant, selon sa coutume, l'allure animée du dialogue.

Le jeune homme est introduit auprès du directeur de l'Académie. Celui-ci, d'un ton familier, engage la conversation :

« Qui es-tu ? que veux-tu de moi ?

— Je m'appelle François Rude. Mon père est le poêlier serrurier proche la rue du Lacet. Je désire apprendre à dessiner comme les autres.

— As-tu jamais touché un crayon ?

— Jamais.

— Quel âge as-tu ?

— Seize ans.

— Aimerais-tu mieux être sculpteur ou peintre ?

— Je ne sais pas. J'aide mon père dans ses travaux et je lui succéderai. »

Avec sa bonhomie ordinaire, Devosge continue l'entretien avec ce singulier élève.

« Viens donc à l'Ecole dès aujourd'hui.

— Je vous demande pardon, il ne me sera possible de venir dessiner qu'à mes moments perdus : l'été de six heures à huit heures du matin, l'hiver de six heures à huit heures du soir. Ainsi le veut mon père. Mais je vous promets de m'efforcer de tout mon cœur. »

Ce dialogue, naïf et même touchant par endroits, est sourtout caractéristique. Rapprocher ces paroles des menus épisodes qui signalent l'enfance de Rude, c'est faire surgir aussitôt une psychologie.

Rude a été formé dans l'honnête milieu de l'atelier paternel, c'est-à-dire dans un milieu populaire, modeste et laborieux, vivant d'idées simples, parmi des hommes aux gestes proches de la nature. Il a grandi dans ce milieu, mais à une époque exceptionnelle, à une époque d'élan, d'aventure et de fièvre.

Le milieu et l'époque ont réagi sur lui. A huit ans, Rude est ouvrier ; mais à huit ans aussi, il est soldat, et soldat convaincu. Parce qu'il se trempe à la fois dans le milieu populaire et dans le milieu national à une heure impressionnante de l'histoire, il restera sa vie durant enfant du peuple et patriote. Son énergie native a acquis pour toujours, dès le premier contact avec la vie, une vigueur de bon aloi, une confiance intime en son propre principe, et la fierté rédemptrice des profondes convictions.

Si l'atelier paternel a marqué Rude pour jamais, ce n'est point sans des conséquences pour son art qu'il a débuté marteau en main, façonnant la

fonte ou le fer et non la terre glaise. Car il a travaillé longtemps dur et ferme au rez-de-chaussée de la rue Poissonnerie, sous les ordres d'un maître poêlier de l'ancien régime suant à la tâche, convaincu de dresser son fils à la bonne école des artisans traditionnels. Rude a gardé de ses débuts de forgeron une rare endurance au travail, un acharnement singulier à la besogne : il aura beau devenir un grand maître, il conservera toujours la vertu laborieuse de l'artisan.

Au reste, l'École n'était guère à ses yeux que le prolongement de l'atelier. Le jeune homme avait bien obtenu de son père l'autorisation d'aller trouver Devosge, mais cette autorisation était toute conditionnelle : « Souviens-toi, — avait dit Antoine Rude à son fils, — *que je te défends d'être un artiste* et ne fréquente l'Académie qu'à tes moments perdus. » Et François, avec sa bonne franchise, l'avait ingénument redit à Devosge : « Il ne me sera possible de venir dessiner qu'à mes moments perdus. Ainsi le veut mon père ! »

Il faut prendre très au sérieux ces paroles du jeune élève de l'École des Beaux-Arts. Sa nature loyale répugnait à toute transaction avec lui-même. A l'heure où il sollicitait de son premier maître l'honneur de figurer parmi ses disciples, il était bien résolu à respecter sa parole et à ne pas se faire *artiste*. C'est qu'il s'était pris lui-même à l'argument qu'il avait été si heureux d'entendre et si persévérant à répéter : le dessin est utile, indispensable à l'ouvrier. En un mot, c'est bien en ouvrier consciencieux qu'il allait inconsciemment à l'art.

Phénomène étrange, — semblera-t-il peut-être, — mais d'autant plus intéressant à constater.

C'est un fait que Rude, à son entrée chez Devosge, ignorait tout de l'art. Pas un mot, dans ses confidences, ne laisse supposer la moindre sensation d'art qui remonte à son enfance. Pourtant, Rude est Dijonnais. Il est né et il a vécu dans ce quartier central de la rue du Lacet, de la rue Poissonnerie, de la rue Musette, c'est-à-dire au cœur même de Dijon, ville d'art assurément s'il en est une en province. Or, Rude, si attentif à tout ce qui détermina sa vocation, si Dijonnais de cœur et d'esprit, si abondant surtout à la fin de sa vie dans le récit de ses souvenirs, ne fait jamais allusion à une impression artistique quelconque ressentie par lui à Dijon. On dirait qu'aucun des chefs-d'œuvre que possédait sa ville natale n'a touché son âme. Avait-il seulement vu ces chefs-d'œuvre ? Sa jeunesse, à coup sûr, les a ignorés. Ignorance surprenante et pourtant bien réelle. Faut-il en rendre uniquement

responsable Antoine Rude, ce chef d'atelier qui prononçait d'un ton si méprisant le mot d'*artiste*, ce père qui mettait si obstinément en garde son fils contre l'art comme s'il s'agissait d'une déviation maladive du métier et de la saine raison ?

Il est certain qu'un ouvrier du temps de la première République ou de l'Empire avait bien moins de ressources qu'un ouvrier de notre temps pour s'initier à l'art. Le Musée de Dijon n'a été ouvert au public que le 20 août 1799 (III fructidor an VII). François Devosge avait pourtant obtenu des Etats de la province, en 1783, la création et l'installation d'un *Musée pour les progrès de l'art et l'utilité des élèves* ; mais c'était là, comme le titre l'indique, un musée scolaire, à l'usage des professionnels. Le public proprement dit n'avait, pour se former à l'art, que les monuments de la ville. Mais n'était-ce point assez ? Et quand un Rude enfant n'aurait pu connaître que des édifices comme le bijou gothique de Notre-Dame de Dijon, des œuvres plastiques comme le Puits de Moïse ou les tombeaux des Ducs, n'était-ce point là des éléments suffisants à l'éclosion d'une vocation dans une âme d'artiste ?

Les dates, ici, répondent à l'interrogation. Ce n'est ni sous la Terreur, ni sous le Directoire que le spectacle des chefs-d'œuvre bourguignons pouvait donner à un jeune homme le sens de la beauté.

Songerait-on au Puits de Moïse, œuvre maîtresse de Claus Sluter ? Il était alors dans l'état le plus lamentable. Lorsqu'on voulut rétablir les inscriptions gravées sur les phylactères des Prophètes, il fallut recourir aux concordances de la Bible. Au demeurant, le sculpteur dijonnais qui devait opérer un jour la reconstitution du célèbre monument, François Jouffroy, n'était pas encore né à l'heure où François Rude devenait l'élève de Devosge. Pour les tombeaux des Ducs, ces merveilles non moins fameuses du grand art bourguignon, c'était pis encore : ils n'étaient plus que décombres, et c'est chez les collectionneurs qu'il eût alors fallu en chercher les morceaux dispersés.

Ainsi, à l'heure précise où l'âme de Rude s'éveillait obscurément à l'art, les plus glorieux trésors de sa ville natale étaient réduits à l'état de débris archéologiques. De même, les façades des églises dijonnaises étaient affreusement mutilées, défigurées d'ailleurs par la désaffectation. Si toutes ces façades n'étaient pas, comme le portail des Chartreux, réduites au rôle de mur de clôture, toutes appelaient plutôt la pitié que l'admiration.

Mais il y a plus. Pour si odieux que leur fût le passé, les hommes de la

Révolution n'auraient pas exercé tant de sévices sur les sculptures du Moyen-Age si elles avaient eu pour eux quelque valeur. En vérité, rien de ce qui était antérieur à la formule d'art du seizième siècle n'avait de prix aux yeux de ceux que la culture classique avait pétris dans son esthétique intransigeante. Aussi, se fussent-elles dressées dans toute leur triom-



MADAME RUDE (SOPHIE FRÉMIET).
(Musée de Dijon.)

phante beauté, ce n'est point dans les œuvres du Moyen-Age, ni même dans les chefs-d'œuvre du siècle Valois, que les hommes du dix-huitième siècle expirant pouvaient songer à chercher des inspirations d'art. Le classicisme victorieux avait jeté sur ces œuvres un discrédit égal à celui dont un Boileau pouvait flétrir le théâtre grossier des Mystères. Une révolution radicale du goût avait chassé du domaine de l'esthétique cet art que l'infâmante qualification de *gothique* vouait au dédain ironique des connaisseurs.

De tout cela faut-il conclure que l'art de Rude sera un art tout nouveau, sans racines dans le passé, sans lien avec la tradition artistique de la Bourgogne ? Rude, au contraire, a été un grand maître parce que, s'il a été de son temps, il a été et il est resté un Bourguignon.

La vocation de Rude à seize ans n'en était peut-être que plus impérieuse et plus puissante, puisque le jeune élève qui s'adressait à Devosge cédait à un penchant instinctif, ignorant encore ce que signifiaient ces mots d'*art* et d'*artiste* entendus pour la première fois dans le cliquetis sonore des discours de distribution de prix.

Seulement Rude pouvait rendre grâce à sa bonne étoile, car, en demandant à Devosge des leçons de dessin, il s'adressait heureusement pour lui à l'homme qui, sans doute, pouvait alors le mieux en France affermir et développer une vocation artistique.

CHAPITRE II

RUDE ET L'ÉCOLE DE DEVOSGE

Sans avoir eu du génie, ni même un grand talent, François Devosge a joué un rôle éminent dans l'histoire de l'art. Il a joué ce rôle éminent, malgré sa médiocrité personnelle comme artiste, parce qu'il a merveilleusement rempli la mission à laquelle sa rectitude de jugement et ses facultés moyennes l'avaient en quelque sorte prédestiné.

Les tableaux de Devosge sont des peintures soignées, laborieuses et probes, mais d'une tenue si académique, si scolaire, qu'elles nous laissent froids et nous donnent invinciblement l'impression d'exercices commandés. Ce sont des œuvres de principes, des modèles de professeur. Précisément François Devosge ne fut pas un artiste au sens élevé et pour ainsi dire au sens sacré du mot ; il fut un professeur d'art.

En créant à Dijon, sous les auspices des Etats de Bourgogne, une école des Beaux-Arts qui fut un instant rivale de celle de Paris, Devosge n'accomplissait pas seulement un acte bien significatif de décentralisation artistique en pleine France monarchique du dix-huitième siècle, mais encore il allumait dans la capitale bourguignonne un foyer capable de raviver les vieilles traditions d'art local qui allaient s'éteignant de plus en plus. Depuis que, submergée par une vague toute-puissante, avait disparu l'école si glorieusement formée autour du nom prestigieux de Claus Sluter, la Bourgogne des anciens ducs, devenue politiquement province de la Monarchie française, était devenue artistiquement province de la Renaissance italienne, puis du maniérisme français. Certes, la Bourgogne n'avait pas cessé d'être un pays d'art, mais le vieux génie de la race étouffait, soumis aux formules étrangères, de plus en plus esclave du classicisme ornemental, c'est-à-dire

de l'esthétique la plus contraire à l'esprit bourguignon tel qu'il s'était si magnifiquement déployé au Moyen-Age, et tel surtout qu'il avait illuminé tout l'Occident au siècle heureux des Valois.

A coup sûr, Devosge n'entreprenait pas de propos délibéré l'œuvre immense d'arracher la Bourgogne à sa servitude artistique. Son dessein n'était pas de renouer, au profit de sa patrie d'adoption, les traditions fécondes d'autrefois. Comme tous ses contemporains, il était personnellement dominé par le préjugé classique. C'est donc à son insu, par l'effet de sa probité artistique, par l'effort de son enseignement sincère et méthodique, que Devosge tendait à ramener l'art vers des aspirations à la fois très nouvelles et très anciennes, qu'il eût lui-même hautement désavouées.

Le grand mérite de Devosge ne fut pas tant, en effet, d'avoir fondé l'École que d'y avoir enseigné et d'avoir mis dans cet enseignement toute son âme. Professeur, Devosge l'était naturellement, foncièrement et comme par définition. Il avait le don véritable d'enseigner, c'est-à-dire cette puissance d'assimilation intellectuelle par la vertu de laquelle se communiquent les vérités et les principes. Et c'est à la vertu de ce don, propre à son fondateur et directeur, que l'École de Dijon a dû de tenir une si belle place et de prospérer au point que peu d'écoles ont été jamais plus actives et plus fécondes.

On raconte qu'un matin Boucher surprit Devosge, alors disciple de J.-B. Deshays, en contemplation devant une toile de Poussin. Le peintre de Mme de Pompadour s'étonne de cette admiration : « Vous trouvez cela bien beau ! fait-il. Eh bien ! tâchez d'en profiter mieux que moi ! » Au fond, l'artiste arrivé ne croyait pas si bien dire en adressant à celui qui n'était alors qu'un élève d'un de ses élèves ce mot de banale condescendance. Il eut beau prendre pour maître Louis David, ce chef d'école impérieux et despotique que Rude aussi rencontrera à son heure, toujours Devosge eut un faible pour la simplicité. Pourtant, plongé dans l'enseignement du style à la mode, il n'en a jamais dégagé ses propres œuvres, alors même que son bon sens averti l'en éloignait comme d'instinct. Un combat obscur se livrait, semble-t-il bien, dans l'âme de Devosge : on croit deviner en lui par moments le malaise de l'homme qui sent que son temps fait fausse route, qui en réprouve secrètement les excès, mais qui n'a ni la force ni l'élan nécessaires pour se frayer une voie propre hors des sentiers communs.

C'est que Devosge avait conscience de ce qu'il pouvait prétendre et les succès éclatants qu'il obtint à de certaines heures ne le firent jamais départir de sa modestie.

Ne fut-il pas modeste jusque dans la création même qui lui fait le plus d'honneur ? Il avait la sympathie de Voltaire, qui faillit lui confier l'illustration de sa grande édition de Corneille ; il eut la sympathie de Legouz de Gerland, dont l'appui efficace lui permit de réaliser en Bourgogne le programme qui lui était cher et qu'il formulait ainsi : « organiser une école de dessin à l'usage des pauvres, pour y former des peintres, des sculpteurs et même de bons sujets pour les industries ». C'était là chez lui une véritable idée fixe. « Le dessin, écrivait Devosge, ne s'applique pas seulement à la peinture et à la sculpture, il est l'âme de tous les arts. La menuiserie, la serrurerie, tous les arts qui ont rapport avec le bâtiment ne peuvent être poussés à la perfection sans la connaissance de cette partie du dessin qui s'applique à l'ornementation. » Dans ces lignes du programme que traçait Devosge en 1776, il est aisé de reconnaître le thème qui frappait tant le jeune Rude le jour de la distribution des prix de 1799 : c'est la voie par laquelle l'ouvrier poêlier de la rue Poissonnerie a été conduit à celui qui devait être son premier maître et son initiateur.

Une sympathie immédiate, profonde, devait lier le maître et l'élève dès le premier moment. Leur affection et leur estime réciproque ne firent que s'accroître à mesure qu'ils se connurent mieux, et, comme rien ne lie plus intimement les cœurs que les bienfaits, Devosge s'attacha d'autant plus à Rude que ses années d'études furent plus pénibles et plus dures, appelant ainsi plus d'intérêt et plus de protection.

Les conditions dans lesquelles Rude commençait son apprentissage artistique attiraient tout naturellement l'attention sur lui. Ce jeune ouvrier ne pouvait travailler, selon son expression, qu'*à ses moments perdus*, de six heures à huit heures du matin en été, de six heures à huit heures du soir en hiver. Or, à peine a-t-il pris contact avec l'enseignement de Devosge que, tout de suite, la vocation, à demi inconsciente encore et imprécise, se fortifie en lui et devient définitive. Son père a autorisé ses études à l'Académie à condition qu'il ne se fera pas *artiste*. Mais, à travers les premiers éléments de la technique, en dépit des principes rigides de l'académisme, l'Art lui est apparu, et, désormais, c'est bien *artiste* qu'il veut être et non pas ouvrier. Il se sent sculpteur, et telle est la puissance irrésistible du génie qui s'agite en lui que rien ne saurait plus l'arrêter : « J'aurais fait, — disait-il plus tard, — de la sculpture dans un puits. »

Pourtant, des obstacles se dressent. Il est difficile d'obtenir d'Antoine Rude mainlevée de l'opposition formelle qu'il a prononcée. Le fils s'em-

ploie à plaider sa cause, mais le père refuse de se laisser gagner et ne veut point que le jeune homme s'abandonne à un goût qu'il juge pernicieux. Devosge lui-même intervient. Il représente les premiers succès obtenus, la médaille d'or brillamment enlevée par le jeune débutant. Peine perdue : « Nos affaires vont mal, — riposte le maître poêlier ; — j'ai besoin de François pour m'aider. Je ne veux pas qu'il quitte son métier pour apprendre à mourir de faim. Est-ce qu'un *artiste* soutiendrait la famille si je venais à disparaître ? Je sais ce que je fais, parbleu ! je le sais très bien ! »

François continue donc des semaines et des mois à travailler, comme il le répète lui-même, « à ses moments perdus ». Mais son ardeur s'exaspère aux obstacles, et, sa robuste santé aidant, il rachète le temps que lui ravissent les exigences paternelles en fournissant hors de la forge un labeur prodigieux. Il ne se contente déjà plus des heures où la libéralité complaisante de Devosge ouvre pour lui seul les portes de l'Académie. Il passe ses nuits à travailler dans sa chambre. Son père lui refuse la lumière : Devosge lui passe les bouts de chandelles qui doivent lui permettre d'utiliser les instants gagnés sur son sommeil. C'est que le fondateur de l'École des Beaux-Arts a trouvé en Rude l'élève idéal : ce n'est pas seulement le jeune homme divinement doué, en qui se reconnaît la rarissime et précieuse étincelle, c'est, en même temps, le travailleur acharné et convaincu que le dévouement averti du vieux maître a inlassablement cherché. Venu à l'école ignorant encore de ce qu'était l'art, Rude se livrait sans arrière-pensée à l'enseignement académique et en absorbait la substance avec l'ardeur d'une véritable foi. Un jour, dit-on, la vieille gouvernante de Devosge, passant par la salle d'étude, s'arrêta devant Rude et lui dit : « Mais que fais-tu donc, Rude, que notre Monsieur parle toujours de toi ? » Ce que « faisait » Rude, il n'est certes pas malaisé de le définir : en lui se réalisait l'assimilation de la méthode et de l'esprit du maître vénéré qui, à ses yeux de néophyte encore naïf, incarnait à cette heure l'âme même de l'Art.

Sous la direction de Devosge, en effet, Rude devenait ce qu'il était indispensable d'être à cette date : un consciencieux classique. Il s'était pris vraiment au charme de l'Antiquité. Dépourvu d'humanités et de lettres, il était animé, en revanche, d'une immense curiosité. Pour satisfaire à son avidité de savoir, il puise dans la bibliothèque de Devosge. Il dévore à la lueur de ses bouts de chandelles les livres propres à le renseigner tant bien que mal sur ces dieux, ces déesses, ces héros mythologiques, ces personnages célèbres de la Grèce et de Rome dont les noms étaient, naguère encore,



Saint Joseph.
(Chapelle des Œuvres, à Notre-Dame de Dijon.)

inconnus de lui, et qui fournissent avec les allégories et les symboles la matière à peu près exclusive de l'art académique.

Un buste, que Rude a fait entre temps, lui a procuré un nouveau protecteur : c'est le buste du graveur Monnier, dont le gendre, Frémiet, contrôleur des contributions directes, demeure rue des Forges. Ce fonctionnaire impérial est fort répandu en ville ; c'est un fin lettré et un connaisseur. Très vite il s'est engoué du jeune élève de son ami Devosge. C'est la coalition bienfaisante de Frémiet et de Devosge qui finit par arracher à l'obstination d'Antoine Rude le *oui* si longtemps espéré.

Ce fut assurément un jour heureux pour Rude que celui où sa vocation, enfin victorieuse, conquit le droit de se développer librement. Mais ce jour de joie fut bientôt suivi de jours de deuil. Rude perd sa mère le 11 avril 1803. Une attaque de paralysie immobilise peu après son père, qui s'éteint lentement et meurt à son tour le 7 mars 1805. La misère s'abat sur cette malheureuse famille d'orphelins. Il faut vendre la maison de la rue Poissonnerie. A grand'peine, Devosge et Frémiet trouvent à leur protégé des travaux pour le faire vivre. Le buste de Mugnier, qui date de cette époque, nous demeure inconnu de même que celui de Monnier, et le seul témoin de l'activité artistique de Rude en ces heures sombres est pour nous le *Saint Joseph* (plus semblable à un Saint Christophe) de Notre-Dame-de-Dijon (chapelle des Œuvres), imitation curieuse et hardie du célèbre *Faune à l'Enfant.*

Cependant, les travaux académiques de Rude, poursuivis obstinément à travers tant d'épreuves, ont manifesté des progrès si évidents et affirmé aux yeux des bons juges une telle nature d'artiste que Frémiet et Devosge décident d'envoyer, coûte que coûte, Rude à Paris. C'est à Paris seulement qu'un jeune artiste d'avenir, sous l'Empire, peut trouver assez de travail d'atelier pour vivre en se perfectionnant. Devosge, au surplus, se rend compte que son meilleur élève n'a plus rien à apprendre de lui désormais, et, respectueux de ceux qui ont, à cette heure, réputation de grands maîtres, il leur remet modestement et consciencieusement la destinée de celui à qui ses leçons ont révélé à la fois la dignité de l'Art et son propre génie.

CHAPITRE III

LES ÉTUDES DE RUDE A PARIS

En 1807, Rude, âgé de vingt-trois ans, quittait Dijon. Il s'en allait allégrement vers la capitale, avec quatre cents francs dans sa poche, et, au fond de l'âme, une volonté bien ferme de réussir. Les épreuves des derniers temps, les malheurs qui avaient précédé et suivi la mort de son père, la misère même, rien n'avait pu abattre en lui ce bel optimisme des forts qui faisait le fond de son heureuse nature. L'appui constant de deux hommes l'avait réconforté : Devosge d'abord, ce maître affectueux qui avait conduit ses études et ses premiers débuts avec une sollicitude de tous les instants ; Frémiet ensuite, plus tendre encore et plus paternel, qui l'avait recueilli à son propre foyer, comme un enfant de plus, et qui l'avait aidé de ses deniers, lui achetant même un remplaçant lorsqu'il était tombé — avec le numéro 2 — à la conscription et « assurant ainsi son avenir », comme Rude aimait à le redire avec émotion.

Un provincial qui part pour Paris emporte toujours quelques lettres de recommandation propres à lui assurer un accès bienveillant dans son nouveau milieu. Rude ne faisait point exception, et, parmi les lettres dont l'avait nanti la complaisance toujours ingénieuse de Devosge, il s'en trouvait une surtout dont le jeune homme pouvait à bon droit se féliciter. Elle était adressée à un Bourguignon, natif de Givry, près de Chalon-sur-Saône, et pourvu d'un poste éminent dans l'administration des Beaux-Arts : le baron Vivant Denon, intendant général des Musées de l'Empire.

Le baron Denon est l'une des figures les plus caractéristiques qu'ait connues le monde artistique et administratif de son temps. Une formule le définirait : c'était un virtuose dans l'art de parvenir. Sans grand talent,

mais d'une intelligence ouverte et fine, il entra dans la carrière des faveurs par un mot fameux de courtisan. Tout jeune encore, il mit, dit-on, une telle insistance à rencontrer Louis XV à Trianon que le prince, frappé de revoir toujours le même visage inconnu, finit par lui adresser la parole. « Enfin, Monsieur, que voulez-vous ? » Et Denon de répondre simplement : « Le bonheur de voir Votre Majesté, Sire ! » Un tel mot prononcé dans un tel décor valait évidemment une place : Denon obtint la direction du *Cabinet de pierres gravées* créé par Mme de Pompadour.

Or, Denon était, par nature, un homme de goût à la façon du dix-huitième siècle. Esprit facile, amateur d'élégances, prompt à l'assimilation, c'était vraiment le parfait modèle de cette génération singulière où l'on pouvait être à la fois et aussi bien courtisan, homme du monde, écrivain, artiste, guerrier à l'occasion. Pour sa part, il toucha à tout. Il fit du théâtre, du dessin, de la gravure, de la diplomatie, et non sans éclat. Un moment gentilhomme d'ambassade en Russie et en Suède, il se distingua si bien dans ce rôle que, sous Louis XVI, il fut envoyé comme chargé d'affaires en Suisse, à Naples, à Rome, destinations de choix qui lui permirent de connaître à fond l'art italien.

Homme de cour, selon la formule éclectique de l'Ancien Régime, Denon faillit naturellement être victime de la Révolution. Son passé le désignait. Déjà il fuyait la guillotine quand une intervention puissante survint. Louis David, le grand peintre officiel des Journées révolutionnaires, s'interposa. Pour sauver celui dont l'esprit de séduction avait fait sa conquête, David sut lui assurer à temps l'indispensable certificat de civisme et lui trouver une besogne de réhabilitation. Chargé de graver le modèle des uniformes républicains, l'ancien agent de Louis XV se lavait des impuretés de ses origines. Mais sa chance persistante allait faire mieux et transformer le fugitif de la veille en un personnage de premier plan. Voici, en effet, que sa bonne fortune a conduit Denon tout justement dans le salon de Mme de Beauharnais. Le milieu lui convient, il y devient un habitué. Attrait secret ou divination, il gravite autour de ce soleil levant qu'est déjà Bonaparte. A sa suite il prend part à l'expédition d'Egypte : désormais, il fait partie de ce groupe de la première heure, pépinière toute prête d'où l'Empereur tirera les chefs de ses grandes administrations.

Denon sait briller aux premiers rangs parmi les collaborateurs du Conquérant attentif. Le courtisan de Louis XV a le courage d'un volontaire : le

crayon peut avoir son heure d'héroïsme, entre les mains d'un homme capable de dessiner des monuments égyptiens sous les menaces des Mameluks. Cette audace du geste, cette assurance et cette souplesse tout ensemble frappent Bonaparte. L'ancien protégé de Mme de Pompadour obtient vite la direction des Musées Impériaux et devient, par surcroît, membre de l'Institut. Napoléon l'affectionne et le surnomme l'*homme universel et indispensable.*

Tel était l'esprit aimable, audacieux et fertile auquel s'adressait François Rude, jeune Dijonnais fraîchement débarqué à Paris. L'entrevue avec l'élégant vieillard qui présidait alors à peu près souverainement aux destinées de l'Art et des artistes laissa naturellement dans l'esprit du jeune solliciteur une grande impression, et c'était encore une de ces scènes que Rude aimait à évoquer entre amis. Il rappelait volontiers le cri de Denon à l'aspect du spécimen qu'à sa première visite il apportait de son talent : « Vous m'apportez la copie d'un antique ! » Or, le *Thésée ramassant un palet* que le directeur des Musées impériaux qualifiait ainsi était, affirmait Rude, une figure « de sa composition ». C'est Denon qui désigne à Rude un professeur : Cartellier ; c'est Denon aussi qui le recommande à Edme Gaulle, chez qui il pourra trouver la besogne indispensable à son existence quotidienne d'étudiant sans fortune.

Ce dernier choix était particulièrement judicieux. Le nom d'Edme Gaulle n'était sans doute pas inconnu à Rude, puisqu'il était celui d'un élève de l'école de Dijon. Bien qu'il ne fût point à proprement parler bourguignon, Gaulle, natif de Langres, avait étudié sous Devosge et passait pour l'un des meilleurs de ses disciples. Il avait eu, du moins, des succès retentissants. Grand prix de Rome en 1803, s'il n'était pas à cette heure à la Villa Médicis, c'était uniquement par la faute de la politique. Avouons pourtant, en toute franchise, qu'on aurait mauvaise grâce à le regretter. Si Gaulle avait été un bon élève, s'il était parvenu, à force d'application, à s'assimiler l'enseignement de Devosge au point d'en posséder les formules, jamais il ne devint un maître ; à Dijon, il n'avait fait qu'apprendre des procédés. Totalement dépourvu d'inspiration personnelle, il était bien vite devenu moins un sculpteur, à proprement parler, qu'un entrepreneur de sculpture. D'ailleurs, les conseils même de Denon étaient à cet égard fort significatifs : après avoir indiqué à Rude l'atelier de Cartellier pour s'y instruire, il lui avait indiqué l'atelier de Gaulle pour y trouver l'indispensable gagne-pain.

C'est bien, en effet, chez Gaulle que Rude trouva tout d'abord l'ouvrage qui devait assurer sa subsistance. Gaulle était un brave homme dans toute la force du terme ; il conservait de son bon maître de Dijon un souvenir ému : le protégé de Devosge trouva donc auprès de lui un accueil aisé. Séduit, à son tour, par la franchise et la droiture de son cadet, il l'embaucha immédiatement dans l'énorme entreprise où il avait sa part, c'est-à-dire dans la décoration de la *Colonne Vendôme.*

La *Colonne Vendôme* était, au premier chef, une idée du baron Denon. Au lendemain d'Austerlitz, Denon, qui savait être toujours où il lui valait le mieux être, se trouvait à Schœnbrünn. La pensée de tirer un parti artistique de la victoire avait aussitôt germé dans son cerveau de courtisan, toujours prompt à plaire. Il avait proposé au vainqueur d'élever à Paris une colonne commémorative, destinée à perpétuer le souvenir triomphal de la Grande-Armée. Cette colonne serait naturellement en bronze : les canons conquis sur l'ennemi en fourniraient la matière première, et, au sommet de ce trophée, une statue se dresserait dominant Paris, la France et l'Europe : la statue de Sa Majesté Impériale. La modestie plus ou moins sincère du maître se récrie tout d'abord. C'est à un monument en l'honneur de Charlemagne que Napoléon a pensé et c'est la statue de Charlemagne qui doit couronner la colonne. Mais le directeur des Musées est trop habile, il sait trop bien manier les raisons politiques, il sait trop bien aussi manœuvrer les ressorts de l'âme humaine pour n'avoir pas le dernier mot. Et, une fois la décision prise, l'érection de la colonne est son affaire. Il distribue la besogne aux artistes qui se pressent en quémandeurs autour de lui. Ce n'est point d'un mécénat bien libéral, sans doute. Pourtant cette distribution de commandes est utile : n'est-ce pas un moyen de donner la subsistance matérielle à ceux — et parfois des meilleurs — que le grand art ne suffirait pas à nourrir ?

C'était là justement le cas de Rude, débutant à Paris. Les quatre cents francs qu'il avait en poche en descendant de la diligence ne pouvaient le mener bien loin : une collaboration immédiate à la providentielle Colonne était pour lui une véritable bonne fortune.

Rude travailla donc, dans une mesure impossible à déterminer, à la spirale dont Bergeret avait établi, dès 1806, les cartons. L'ensemble comprenait mille personnages enroulés autour du fût monumental, de la base au sommet. En tout, il y avait à traiter soixante-seize épisodes sur un développement de cent vingt mètres découpés en deux cent six fragments.

Cette précision numérique caractérise une œuvre où les chiffres étaient l'essentiel. Car l'exécution fut répartie entre les collaborateurs « au mètre courant », chacun n'ayant qu'à reproduire en relief le dessin du carton, tel qu'il était silhouetté d'avance.

Tâche de manœuvre, assurément, et médiocrement intéressante. Elle convenait à merveille à l'atelier de cet entrepreneur de sculpture qu'était Gaulle. Rude, en revanche, était trop foncièrement artiste pour se complaire dans une besogne aussi ingrate. Exécutant dans une entreprise industrielle, tel était son rôle : il n'y pouvait voir que l'indispensable métier. La traduction d'un Bergeret sous la direction d'un Gaulle n'était même pas pour lui un exercice salutaire. Bref, si Rude, par gratitude, s'est toujours plu à appeler Gaulle son maître, il demeure certain qu'il n'a rien appris de lui.

Ce n'est point chez Gaulle, mais chez Cartellier que Rude devait se perfectionner. L'histoire de Cartellier était un peu celle de Rude. Par une singulière coïncidence, ce Parisien aussi était fils d'un serrurier. Comme le père de Rude, le père de Cartellier était mort à la tâche, prématurément, et l'artiste avait été contraint, à ses débuts, de ne compter que sur ses bras, comme le Dijonnais de la rue Poissonnerie. Mais Cartellier n'avait pas boudé devant l'épreuve. C'était avant tout un énergique. Sa vie fut un combat, et toujours victorieux. Artiste arrivé, il a maintenant son atelier à la Sorbonne, et son *Vergniaud* sera le grand succès du salon de 1808. Enfin, suprême consécration, il est membre de l'Institut.

Cartellier a influé puissamment et heureusement sur la formation artistique de Rude. Aucun enseignement n'aurait pu, mieux que le sien, compléter l'enseignement de Devosge.

Une œuvre permet d'apprécier à quel point en était Rude à son arrivée à Paris : le *Lutteur* du Louvre.

Le médaillon de la Philosophie qui décore l'une des façades du Palais des États à Dijon et qu'une tradition orale attribuait à Rude ne lui appartient pas. Des documents récemment découverts prouvent que deux autres élèves de Devosges, Gaulle et Borne, ont sculpté les médaillons de ce Palais en 1792. Au contraire, le *Lutteur* porte la signature de Rude.

Dans ce *Lutteur au repos,* — proche cousin de ce *Thésée* perdu où Denon croyait voir la copie d'une œuvre hellénique, — le culte de l'antiquité classique frappe immédiatement. Rude compose, sans doute : mais il est dominé visiblement par le type traditionnel de l'art grec ; le sens plastique domine. Point d'inspiration, mais une facture noble et pure : il est mani-

feste que Rude avait merveilleusement profité des leçons de Devosge. Il arrivait, en somme, à Paris fortement pénétré des principes de la technique. A travers l'antique, il avait saisi la ligne et la forme, c'est-à-dire la nature tangible et concrète. Cet excellent professeur qu'était Devosge avait dressé cet excellent élève qu'était Rude selon toute la rigueur de sa méthode, étroite certes, mais saine et pure.

Or, Cartellier, quoique très classique dans sa manière, avait précisément ce qui manquait à Devosge : un tempérament vigoureux, capable de synthèse, et, à un degré rare alors, le sens et le goût de la réalité.

L'auteur de *Vergniaud* assure Rude que « la draperie à l'antique n'est pas essentielle à la dignité de la sculpture et qu'un artiste peut s'accommoder même de l'ancien costume français ». Voilà des paroles bien hardies. Si Rude les répète, c'est qu'elles l'ont frappé. Dans l'atelier même de Cartellier, Rude pouvait contempler quelques maquettes qui, sans être des chefs-d'œuvre, témoignaient d'un souci tout nouveau, celui de donner à la statue une signification non littéraire mais *humaine*. Cartellier a été de la sorte extrêmement utile à Rude, et, s'il s'agissait de nommer un précurseur de Rude, c'est à Cartellier qu'il faudrait songer.

Par malheur, Cartellier n'a pas été en état d'exercer sur le protégé de Denon cette influence décisive et immédiate qui vraisemblablement aurait donné, dès l'époque de leur rencontre, l'essor au génie de Rude. C'est que, par la faute des circonstances, une autre influence est venue contrecarrer celle de Cartellier. Les exigences académiques en disposaient ainsi. Rude, en effet, n'était pas libre. Il avait à se préoccuper de sa carrière et, pour réaliser les espérances que ses protecteurs dijonnais avaient mises en lui, il n'avait pas le choix des chemins; il fallait suivre la filière : l'École des Beaux-Arts de Paris, puis, tout au bout et en perspective, comme le but rêvé et presque nécessaire, la Villa Médicis.

Or, l'École a combattu ou plutôt momentanément neutralisé l'influence de Cartellier. Non, toutefois, que Cartellier fût un révolté, ni même, à proprement parler, un indépendant. Mais, tandis que livré aux suggestions de Cartellier, Rude serait devenu plus vite lui-même, au contraire l'enseignement académique contraignit sa nature, brida ses instincts et, un instant, faillit le dévier hors de son propre génie.

Au surplus, il aurait difficilement pu en être autrement. « L'académie — disait un jour Louis David — est comme la boutique d'un perruquier. On ne peut en sortir sans avoir du blanc à son habit. » David, en vérité, ne



Cliché Braun.

Lutteur.

(Musée du Louvre.)

croyait pas si bien dire. La boutade fait allusion au perruquier de l'Ancien Régime ; elle vise aussi l'Académie de l'Ancien Régime. Mais la Révolution n'avait, au fond, rien changé à l'enseignement académique. Au moment où Rude entrait à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris pour y parfaire ses études, l'académisme et la convention y régnaient sans partage.

Pour condenser en une formule la conception artistique de cette époque, on pourrait paraphraser le mot célèbre d'Aristote et prononcer cette maxime : il n'y a d'art que du général. Sous le premier Empire, le principe admis par l'art officiel était que l'abstrait et l'absolu dominent l'esthétique, si bien que l'axiome fondamental de la doctrine s'énoncerait ainsi : la Nature n'offrant qu'une dégénérescence du Beau, la mission de l'artiste est de régénérer la Nature, c'est-à-dire d'en transmuer les éléments bruts par la vertu de son propre esprit, conformément à la conception qu'il se fait lui-même de cette Beauté véritable et en quelque sorte suprasensible, dont la Nature ne présente à ses yeux qu'une déformation. La recherche d'un idéal abstrait, tel est donc, en dernière analyse, le but assigné à l'artiste dans le rendu de ses figures. Un des théoriciens de cette esthétique, Quatremère de Quincy, écrivait cette phrase si terrible dans sa naïve solennité : « L'artiste, abandonnant le stérile domaine de la réalité où les hommes, les faits, les objets se montrent tels qu'ils sont, parvient à nous créer comme un monde nouveau, où les objets se font voir tels que la nature nous dit qu'ils pourraient être. »

Les conséquences de cette conception se trouvent surtout aggravées par la façon dont l'Ecole entend la composition.

Si l'on interroge les œuvres des maîtres de l'académisme, si l'on consulte les traités qu'ils ont écrits, ou mieux encore les appréciations critiques qu'ils ont formulées et où, sous une forme pour ainsi dire négative, se trahissent le plus nettement les tendances intimes, en un mot si l'on concentre tous les éléments qui peuvent renseigner la postérité sur leurs idées artistiques, il devient évident que la composition est pour eux essentiellement littéraire. Ils se laissent séduire par une des plus dangereuses illusions, celle qui a si souvent faussé les meilleurs talents et qui, par exemple, dans l'Antiquité, précipita la décadence de l'art hellénistique. La *composition littéraire*, en effet, est celle qui se préoccupe de rendre des idées et non des sensations. Elle s'oppose exactement à ce que l'on a appelé l'*impressionnisme*, dont la règle ou la prétention est proprement de rendre des sensations sans aucune intervention d'idée. Plus généralement encore, au regard de l'his-

toire esthétique, la composition littéraire apparaît comme la contre-partie du réalisme, puisqu'elle est le triomphe de l'abstrait.

Son mode favori d'expression est le *symbolisme*, c'est-à-dire la traduction artificielle d'une pensée à l'aide d'un signe matériel convenu. Et cette composition est si bien *littéraire* que la littérature la domine. Plein de mépris pour la nature ambiante qui ne lui offre qu'une matière première brute et impure, l'artiste se défend de la sensation et de l'impression : il s'inspire le moins possible des choses et le plus possible des textes. L'exercice ordinaire et le triomphe d'un tel art, c'est la traduction par le pinceau ou le ciseau de quelque thème écrit. En définitive, la peinture et la sculpture deviennent vraiment des modalités de la composition littéraire. Elles procèdent par une sorte de transposition. C'est pourquoi les thèmes de concours académique sont des arguments de développement littéraire, propres à servir de sujets à des discours ou à des vers latins aussi bien qu'à servir d'occasions à des tableaux ou à des statues.

Cette esthétique littéraire en art était, à dire vrai, le fruit naturel de la Renaissance italienne abâtardie par le classicisme et sur lequel, par surcroît, avait passé le souffle philosophique et raisonneur du dix-huitième siècle. Pareille esthétique était tout le contraire de l'esthétique bourguignonne, fondée de tout temps sur le réalisme et sur le sentiment intime de la vie, réfractaire à toute interposition de métaphysique.

Telle était l'Ecole à laquelle Rude, ce représentant de la race bourguignonne, venait apprendre ce que l'on appelait alors les *principes de l'Art*. Et le piquant était que le chef de cette Ecole se nommait alors Louis David. Celui qui plaisantait cette boutique de perruquier, qu'était l'ancienne Académie, dirigeait la nouvelle, imbue des mêmes idées et férue des mêmes maximes. Mais Louis David, — qui avait d'ailleurs un fort beau talent, en dépit de lui-même, — a passé sa vie à se contredire à coup d'affirmations tranchantes comme l'acier, tandis qu'au fond il était le maître le plus semblable à lui-même et le plus despotique, officiant comme le pontife véritable de l'orthodoxie artistique de son temps. L'Art, comme l'Etat, était, sous l'Empire, une monarchie : si Denon était une manière de Secrétaire d'Etat des Arts au point de vue administratif, Louis David était le Grand-Maître de l'esthétique officielle.

Sa magistrature, bien qu'il fût peintre, s'étendait à la sculpture. Rude compte parmi ses innombrables élèves. Et l'on aurait tort de crier au para-

doxe. Ce n'est pas seulement que l'orthodoxie davidienne régissait tous les arts ; mais David composait et peignait en sculpteur : car, dans ses tableaux, la couleur est l'accessoire ; c'est la plastique qui domine, le trait et le geste priment tout.

Rude ne s'est point indigné contre les principes qui régnaient à l'Académie. Au contraire, il est frappant de constater avec quelle soumission il s'est plié à la discipline de l'Ecole. A n'en pas douter, les années d'études à Dijon l'ont préparé tout doucement à se courber au joug de l'orthodoxie parisienne. Pourtant l'enseignement de Devosge était moins tyrannique et plus sain. Malgré sa formation sincèrement et respectueusement classique, Devosge, admirateur de Poussin, tempérait de quelque simplicité et d'un libéralisme tout au moins relatif le dogmatisme de ses principes. A Paris, en revanche, le dogme était impérieux : un élève ne pouvait que l'accepter tout entier, à moins de se jeter dans la révolte ouverte. Or, Rude n'avait rien d'un révolté.

Rude est un élève docile et souple. Son désir d'arriver l'engage, sans arrière-pensée, dans la voie où sa génération l'entraîne. Tout le monde autour de lui admire les chefs de l'Ecole. En cette époque de rigidité et de sécheresse intellectuelle, comment le jeune élève de Devosge contesterait-il l'autorité de ceux que son propre maître reconnaît et lui donne pour les dépositaires de la vérité artistique ? Si quelques isolés se livrent, de temps à autre, à quelque acte d'indépendance, ces prétentions d'originalité personnelle n'ont pas d'écho : aucune voix discordante n'ose troubler le concert des éloges que multiplient les voix autorisées et s'élever contre une esthétique qui domine et satisfait le goût universel. Cartellier lui-même en fournit la preuve. Il a quelques idées à lui, il les chuchote à l'oreille de son élève préféré, mais il les lui révèle presque timidement. Sans doute ces confidences ne seront pas perdues. Le bon grain germera dans un sol bourguignon. Les idées de Cartellier feront leur chemin dans l'esprit de Rude ; mais, pour l'instant, Rude, comme Cartellier, s'accommode aux exigences du goût et, puisqu'il faut l'ajouter, aux règlements des concours.

Rude, en effet, est, à cette heure, en plein travail scolaire. Il vise au prix de Rome. Suivons-le dans sa vie académique qui tient dans sa carrière, comme dans celle de la plupart des artistes modernes, une place considérable.

Ce fut le 21 mars 1809 que Rude tenta pour la première fois l'épreuve d'essai. C'était une épreuve commune aux peintres et aux sculpteurs et

pour laquelle douze heures étaient accordées aux concurrents. Le sujet de 1809 était une page d'histoire ancienne intitulée : « Alexandre buvant la médecine préparée par son médecin Philippe. » Il s'agissait de traduire du Quinte-Curce en œuvre plastique. Rude n'obtient que le numéro *trois* sur sept admissibles. A l'épreuve suivante, dite *épreuve de la figure modelée*, Rude gagne un rang et devient second. Mais il reste en place à l'épreuve finale, laissant le premier rang à Cortot. La figure de ronde-bosse que Rude exécuta à cette occasion a été conservée. On peut la voir aujourd'hui, mutilée d'ailleurs, à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon, dans le grenier de laquelle, par un hasard inconnu, elle est venue échouer. C'est une figure de un mètre de proportion, signée de l'auteur et conçue sur le thème suivant : *Marius méditant sur les ruines de Carthage.*

Rude avait approché le grand prix. En 1811, il tenta un nouvel assaut. Les sujets sont, en premier lieu, *Isaïe annonce au roi Ezéchias sa fin prochaine*, puis, *Epaminondas après la bataille de Mantinée.* Ce dernier sujet n'est pas favorable à Rude qui, non seulement est battu par David d'Angers classé premier, mais encore voit la seconde place enlevée par un Belge, Van Geel. Toutefois, ce recul ne décourage pas l'élève de Devosge et l'Ecole de Dijon triomphe en sa personne l'année suivante. En 1812, Rude obtint, en effet, le fameux grand prix avec un *Aristée pleurant la perte de ses abeilles.* Comment Rude avait-il interprété les lamentations du fils d'Apollon dans ce thème mythologique emprunté aux Fastes d'Ovide ? Nous ne le saurons jamais, car Rude lui-même, trente ans plus tard, détruisit cette œuvre. Nul geste ne fut plus significatif. Rude, au retour de son unique voyage en Italie, alors en possession de tout son génie, brisa le morceau académique qui devait lui valoir l'accès de la Villa Médicis. Il faut retenir qu'un jour la contemplation de la véritable Antiquité devait faire renier par le Maître la fausse antiquité dont l'enseignement classique avait nourri sa jeunesse.

Nous ne sommes cependant pas entièrement désarmés pour apprécier ce que l'Ecole parisienne avait fait de Rude. Outre le *Marius* de 1809, nous possédons une autre œuvre, signée également, et qui remonte à 1811. C'est un petit bas-relief qui, retrouvé en 1903, figure dans une vitrine du Musée de Dijon. Le sujet en est le suivant : un *Génie immolant un taureau.* Ainsi, le *Marius méditant* et le *Génie immolant* représentent pour nous la période des études académiques de Rude à Paris : il importe de s'y arrêter un instant.

Marius, proscrit par Sylla, médite sur les ruines de Carthage. Le vieillard, au type nettement romain, aux cheveux incultes, à la barbe négligée, est assis sur un débris de pilier, symbole de la ville détruite. Un casque et un tronçon de glaive, entre les jambes du héros fugitif, symbolisent le désastre de sa fortune militaire. Une rêverie triste et découragée plisse le front, égare le regard dans le vide, serre amèrement les lèvres et courbe la tête pensive. Mais l'impression est plus laborieuse que satisfaisante. La pose est toute conventionnelle. Combien de statues académiques ont déjà reproduit cette disposition banale des jambes, l'une allongée et l'autre repliée à demi ? Combien reproduisent aussi ce bras appuyé sur un support quelconque ? L'autre bras, aujourd'hui brisé, est facile à reconstituer par la pensée, dans son attitude conventionnellement méditative. Accessoires symboliques, convention de la pose, banalité de la pensée : c'est, au total, un exercice scolaire où il n'y a guère du vrai Rude, c'est-à-dire du Rude de l'avenir, que la signature, et il n'est pas jusqu'à la mutilation de ce plâtre qui ne complète l'illusion et ne fasse songer à quelque banal et médiocre antique.

Il y a plus de grâce et d'agrément dans le Génie immolant un taureau. Un thème donné d'avance n'a pas séché l'imagination de l'artiste. Cette fois, il a visiblement pris du plaisir à son œuvre. Pourtant, ici encore, tout est forme et attitudes, pose et composition académique, sans originalité véritable et surtout sans inspiration. D'une main le génie ailé saisit le mufle du taureau, de l'autre il abaisse le long couteau du sacrifice. L'animal, terrassé, attend le coup fatal d'un œil torve, tandis qu'en arrière, sur un trépied, se dresse une élégante corbeille de fruits. Le tout est soigné, appliqué, avec un désir manifeste d'arrondir les formes, d'amollir et de polir les contours, de flatter l'œil. L'œil est caressé, en effet, mais la pauvreté de l'œuvre apparaît à l'analyse : aucune originalité véritable dans la composition, aucune idée profonde, aucune conception suivie ne la relève. Une sorte de hiératisme commande l'ordonnance de la scène et la combinaison des attitudes. Le taureau est plus symbolique que réel. Le Génie n'a aucune expression : sa figure, ses traits, tout en lui respire le plus pur académisme. On ne perçoit aucun rendu de l'effort ou de la puissance surnaturelle capable d'expliquer l'acte représenté dans ce morceau. C'est une apparence gracieuse dans un cadre, et, somme toute, un panneau de simple décoration.

En définitive, la facture du détail, le souci des accessoires, la technique



Marius méditant sur les ruines de Carthage.
(Ecole des Beaux-Arts de Dijon.)

scolastique des formes et de la draperie frappent à la fois dans le Génie ailé et dans le Marius. Rude ne s'est donc pas seulement plié aux exigences de l'Académie ; il s'est laissé pénétrer par l'influence académique. Le *Marius* et le *Génie* suffisent à révéler cette influence que, sans doute, le triomphe scolaire de Rude, cet *Aristée* renié plus tard par son auteur, devait montrer à son apogée.

Si Rude n'a pas détruit son *Marius*, comme il a détruit son *Aristée*, c'est sans doute qu'il s'en était séparé : la présence de ce morceau à Dijon ne



Génie immolant un taureau.
(Musée de Dijon.)

s'explique guère que si le sculpteur l'avait donné à Devosge ou à l'Ecole. Toujours, en revanche, Rude conserva chez lui son *Lutteur*, qui garda dans son atelier une place privilégiée. Ainsi, Rude faisait lui-même la différence entre ce qu'il avait fait à Dijon et ce qu'il avait fait à Paris. Mieux averti, une fois maître de sa manière, il se rendait compte, comme la postérité même, que la sincérité et la fraîcheur de son jeune talent, au sortir de l'enseignement de Devosge, valait mieux que l'effort laborieux et conventionnel dont son esprit était alourdi et obscurci à l'issue de l'Académie parisienne.

Devant lui s'ouvraient maintenant les portes de la Villa Médicis. Il le croyait du moins. Mais les événements politiques empêchèrent Rude de profiter de la place conquise. Ce fut d'abord un retard prolongé : l'ordre du départ ne venait pas. Malgré les démarches pressantes de Denon, plus que jamais favorable au lauréat, le Ministère répondait qu'il fallait attendre. La situation de l'Italie n'était pas propice et la caisse de l'Ecole était vide : e voyage était constamment remis à des jours meilleurs.

Les jours meilleurs ne vinrent pas, bien au contraire. L'écroulement de l'Empire suivit et ce fut non pas le départ joyeux pour l'Italie, mais le départ attristé pour la Belgique. Ce n'est pas à Rome, pensionné par le gouvernement, tout à l'achèvement ou à la mise au point de sa culture académique, c'est à Bruxelles, en exilé, que Rude allait avoir à vivre, et non trois ou quatre ans, mais durant douze longues années : les événements dont s'accompagna pour Rude l'épisode des Cent-Jours expliquent cette aventure.



Louis David.
(Médaille par Galle.)

CHAPITRE IV

LES CENT-JOURS A DIJON

A la fin de l'année 1814, Rude se trouvait à Dijon, et la cité natale était, dans sa pensée, une première et douce étape vers l'Italie de ses rêves. Or, Rude, de retour à Dijon, est soudain ressaisi par les sensations de son enfance. Le milieu et le décor y aident singulièrement. Car les jours de troubles ont reparu. Ce n'est plus la ville paisible que l'élève de Devosge a naguère quittée, c'est la ville agitée de passions politiques que parcouraient jadis le canonnier Antoine Rude et le bataillon minuscule du Royal-Bonbon. N'est-ce point l'époque où, à travers une invasion étrangère, la Révolution se débat sous la forme paradoxale de la Restauration napoléonienne ?

Au défaut de sa propre famille dispersée, Rude a trouvé un foyer chez son protecteur d'hier et de toujours, chez Frémiet. Ce fonctionnaire des finances impériales est un fougueux bonapartiste : il est de ceux pour qui la Révolution et l'Empire se sont confondus, plus que jamais inséparables en face de la monarchie des Bourbons rétablie. Le débarquement de Napoléon au golfe Jouan ravive soudain la foi de ceux qui n'espèrent qu'en lui ; leur ardeur s'exalte ; c'est une fièvre. Et voilà Rude repris par la politique, dont il ne semble guère s'être occupé pendant son séjour à Paris. Le lauréat du prix de Rome redevient un Dijonnais attentif aux manifestations locales, mêlé aux aventures de la rue. La juvénile bravade d'autrefois revit dans l'âme de Rude : le volontaire convaincu de 92 se retrouve tout entier dans le manifestant de la rue Rameau.

Il faut reproduire ici tout au long le récit de cet épisode curieux, tel que le Dr Legrand nous l'a transmis d'après les souvenirs mêmes



Napoléon en empereur romain.
(Musée de Dijon.)

de Rude. Le gouvernement avait envoyé des troupes pour arrêter Napoléon.

« Quand on annonça que le premier régiment était aux portes de la ville, M. Frémiet, qui jouissait d'une grande considération parmi les bonapartistes, fut d'avis de rassembler les plus énergiques et les plus actifs du parti, de gagner la montagne et de rejoindre ainsi l'Empereur. Rude se chargea de les réunir au café Boulée, depuis Frascati, situé rue Rameau.

... Le temps pressait ; l'aspect de la ville et du quartier, remplis de soldats aux cocardes blanches, était menaçant. Comment prévenir les bonapartistes ?

Après plusieurs allées et venues, Rude rentre au café, il était désert ; mais dans la seconde salle, séparée de la première par une cour, il trouve, lui sixième, cinq patriotes parmi lesquels se faisait remarquer Madigny, d'Arc-sur-Tille, homme résolu, d'une haute taille, et portant sur le chapeau sa cocarde de 93, large comme un écran. Il avait amené deux paysans de ses amis, tricolores comme lui. A ce moment, on entend la trompette, c'était l'avant-garde arrivant par la rue Chabot-Charny. Les six hommes, déterminés malgré leur petit nombre, sortent par la porte du logement de M. Devosge et se rangent en bataille contre les planches de la salle de théâtre, alors en construction, faisant face à la place Saint-Etienne. Un régiment de hussards (le 5e ou le 6e), avec les longues barbes et les kolbachs, sabre au poing et cocarde blanche en tête, s'avançait droit à eux :

Vive l'Empereur ! crie la petite troupe ; « les soldats n'avaient qu'à abaisser la pointe de leurs sabres pour nous clouer contre les planches », disait Rude en racontant cet épisode. Le premier peloton les regarde, regarde les cocardes et les drapeaux tricolores de ces six hommes, fait son quart de conversion pour entrer rue Rameau et passe impassible. Le deuxième peloton s'avance à son tour :

Vive l'Empereur ! crie une seconde fois et avec plus de force la petite troupe.

Les soldats les regardent, hésitent, et, sur le commandement de conversion, répondent par un cri général de : Vive l'Empereur ! Les premiers, qui avaient passé sans rien dire, répètent alors cette acclamation, qui se propage sur toute la ligne du régiment avec une rapidité explosive.

Ce fut là, et à cette occasion, que la division du maréchal Ney se rallia aux impérialistes. »

Sans doute l'histoire rigoureuse ne confirme pas entièrement ce récit,

M. Louis de Fourcaud l'a démontré. Rude, avec son imagination d'artiste, a exagéré quelque peu son rôle et Ney était déjà rallié à Napoléon à la date où le sculpteur, dans ses souvenirs, le montre encore hésitant. Mais l'algarade doit être retenue, parce qu'elle est très caractéristique pour l'étude de la personnalité de Rude. Le tempérament paternel et l'âme plébéienne ressuscitent en lui. D'autre part, l'ardeur de Frémiet a été, elle aussi, communicative, et telle est la tournure des événements que, si Rude s'est le plus échauffé, c'est surtout Frémiet qui est compromis.

La fortune impériale s'abîme à Waterloo : le roi va revenir. Frémiet reçoit de M. de Bercagny, préfet de la Côte-d'Or pour quelques heures encore, un avertissement aussi éloquent que laconique : « Fuyez, il n'est que temps. » Il faut donc tout quitter, et sans perdre une minute. Dans ces instants d'angoisse, Rude n'a qu'une pensée : rendre service à son bienfaiteur, aider cette famille en détresse. En hâte, il accompagne à la diligence Frémiet qui part pour la Belgique : c'est en Belgique que Rude conduira au fugitif ses enfants. Désormais, la décision du sculpteur est prise : la famille Frémiet est sa famille, le foyer de Frémiet sera son foyer. Puisque son bienfaiteur et les siens sont exilés, il sera exilé comme eux.

Cependant les Cent-Jours, si peu favorables au travail artistique, ont valu à Dijon une œuvre de Rude. C'est une terre cuite, un buste de *Napoléon en empereur romain*. Ce morceau, que nous offre le Musée de Dijon, est extrêmement curieux. Plus d'un admirateur de Rude se sent tenté de le désavouer. Ce Napoléon, à peine ressemblant, est-il donc l'œuvre d'un maître ? En fait, peu de documents sont aussi caractéristiques, et, pour l'histoire même du talent de Rude, aussi intéressants. Ce Napoléon, en effet, est conventionnel, littéraire et même déclamatoire dans sa pose, jusque dans ses traits. Toute l'Antiquité, toute la littérature des *conciones* s'est interposée entre l'artiste et son modèle, si bien que le sens de la réalité individuelle s'est, du coup, évanoui. Le buste du Musée de Dijon ne représente pas Napoléon, à proprement parler : c'est une abstraction d'empereur.

Et par là devient sensible le travail qui s'est fait à Paris dans l'âme de Rude. Revenu à Dijon, il a produit une œuvre qui trahit jusqu'à l'excès l'influence du dogmatisme scolastique. En sorte que le buste modelé durant les Cent-Jours est faux, comme l'idée même que se faisait Rude de Napoléon, lorsque, en 1815, il voyait encore en lui un héros révolutionnaire.

L'erreur politique, assurément, importe peu ; autrement grave était la

déviation du sens artistique, résultat d'un enseignement académique trop consciencieusement suivi. « J'ai perdu sept années de ma jeunesse », disait Rude plus tard, en parlant de ses études parisiennes. Sans doute eût-il dû forcer le chiffre, si des circonstances tragiques ne lui avaient épargné un supplément d'académisme, et s'il avait quitté Dijon pour Rome, au lieu d'aller rejoindre Frémiet en Belgique, tandis que s'inaugurait en France le règne de Louis XVIII.

CHAPITRE V

RUDE A BRUXELLES. L'ÉVEIL DE SON GÉNIE

Dans sa vieillesse, Rude, causant de son séjour en Belgique avec un de ses intimes, tira d'un vieux meuble une pièce de six francs : « C'est, dit-il, une vieille amie ! Je l'ai reçue peu de temps après notre installation à Bruxelles. Ces premières années ont été bien difficiles, bien remplies d'inquiétudes ; nous étions souvent sur le point de manquer d'argent. Eh bien ! lorsqu'il ne restait au fond de notre bourse que cette pauvre pièce de six francs et que nous étions au moment de la changer, il nous arrivait toujours quelque petit travail, suivi d'un peu d'argent, et notre bonne pièce rentrait dans sa cachette. Cela est arrivé tant de fois, que je l'ai gardée depuis par affection, par attachement aux souvenirs qu'elle me rappelle, par superstition, si vous voulez, ajouta-t-il en souriant. »

Tout le séjour à Bruxelles tient dans cette confidence du Maître : l'amertume de l'exil, le labeur constant d'une vie précaire, mais aussi l'optimisme souverain, ressource suprême de cette confiance en soi que, dès l'enfance, nous avons discernée au fond de la psychologie de Rude.

Au reste, dans son malheur présent, la chance de Rude l'a encore bien servi. Patriote convaincu, il a eu le cœur gros de passer la frontière. Mais à Bruxelles, on se retrouve presque en France. A cette heure surtout, Républicains et Bonapartistes y ont trouvé une retraite : Cambacérès, Sieyès lui-même. Parmi ces exilés, les nuances s'effacent : devant la haine commune des Bourbons, le regret de l'Empire se confond avec le regret de la liberté républicaine. Une nouvelle opinion s'élabore confusément ; ce sera le parti du « drapeau tricolore », où se sont combinés les souvenirs révolu-

tionnaires et le culte napoléonien. Tel est le milieu où vient vivre Rude, compagnon d'exil de Frémiet. Mais Bruxelles n'est pas seulement un asile pour les Français qui y retrouvent leurs mœurs et leur langue, c'est aussi une ville qu'un essor économique particulièrement fructueux console de sa servitude politique. La Belgique du roi des Pays-Bas Guillaume Ier d'Orange prospère et Bruxelles prélude à son rôle de future capitale d'un nouveau royaume.

Cependant l'activité économique de la Belgique coïncidait, comme il arrive parfois, avec un véritable engourdissement de l'art. Vers 1815, la sculpture belge se résume en deux noms : le vieux Godecharles et le jeune Van Geel. Godecharles était un académique endurci. Tout l'art pour lui consistait dans une certaine habileté de main et dans un certain sens décoratif. Féru de symbolisme, il s'instituait le gardien vigilant et jaloux des vieilles formules. La nature l'inquiétait peu, s'il est vrai qu'il modelait ses figures de femme d'après un homme toujours le même, qui lui servit, dit-on, de modèle unique pendant dix ans. En tout cas, son ingéniosité de symboliste et sa faculté personnelle d'idéalisation lui suffisaient pour tirer d'un minimum de matière les éléments de n'importe quel sujet. Mais Godecharles, en 1815, vieillissait. En face de cet astre pâlissant, l'étoile d'un rival montait à l'horizon. Le jeune Van Geel n'était-il pas alors dans tout l'éclat de son récent prix de Rome ?

Van Geel avait été précisément l'un des concurrents de Rude à Paris. Il l'avait battu en 1811, dans ce concours où David d'Angers avait eu la première place. Et l'on ne saurait s'étonner qu'un Belge ait figuré, sous Napoléon Ier, comme sujet français à l'École des Beaux-Arts de l'Empire, car Malines, ville natale de Van Geel, faisait partie, au temps de la grande extension impériale, du département des Deux-Nèthes. A dire vrai, l'acquisition de Van Geel était pour l'art français une acquisition médiocre. Ce Belge n'avait pour lui qu'une facilité assez vaine, un don superficiel d'assimilation qui lui tenait lieu d'originalité. Satisfait de ses succès scolaires, vanté dans son pays comme un prodige, il ne travailla plus, se contentant de produire, en sorte que l'académisme trouvait en lui un représentant impénitent, d'autant plus obstiné qu'il n'était même pas convaincu. D'ailleurs son séjour à Paris n'avait pas doté Van Geel de sentiments français, puisqu'il n'hésita pas à commémorer par le fameux Lion de Waterloo la plus grande tristesse française du siècle. Aussi, jamais Van Geel ne jouit de la sympathie de Rude. Trop de pensées et de souvenirs les séparaient.



JOSEPH JACOTOT.
(Société d'Agriculture, Sciences et Arts, à Valenciennes.)

Celui qui devait être le sculpteur de l'Arc de Triomphe ne put pardonner à son ancien condisciple d'avoir été le sculpteur du Lion de Waterloo.

Ainsi, un vieux maître, représentant suranné d'un style archaïque et figé en formules stériles ; un jeune écolier sans valeur personnelle et sans tempérament artistique : voilà ce que Bruxelles offrait alors à ses hôtes.

Est-ce que par un retour des choses, ces mêmes Pays-Bas, dont l'influence au quatorzième siècle a si magnifiquement donné l'essor à l'art bourguignon, vont devoir au dix-neuvième siècle à un Bourguignon leur propre régénération artistique ? Rude serait-il à Bruxelles comme un Claus Sluter dijonnais ranimant l'art du Nord et rendant à la Flandre, au nom de la cité des Ducs reconnaissante, le bienfait d'autrefois ?

Rude n'est pas encore, à cette heure de sa carrière, le maître en pleine possession de son génie. Plutôt que de régénérer une école étrangère, il a, nourrisson de l'Académie parisienne, à se régénérer lui-même. Il n'est pas venu à Bruxelles en triomphateur, mais en exilé. Il n'y a pas été appelé pour y transporter son art, il y a été simplement accueilli, et sa préoccupation essentielle est, modestement, d'y vivre. Le seul bienfait qu'il puisse songer à rendre, c'est celui qu'il a reçu lui-même à Dijon : il soutiendra Frémiet et sa famille dont il a été l'obligé. La protection ducale avait jadis assuré à Dijon l'éclosion libre et pleine d'un Claus Sluter. A Bruxelles, Rude est en quête de commandes quotidiennes, et quant au roi Guillaume Ier, les trois cents millions d'économies qu'il réalisa pendant son règne suffisent à donner la mesure de sa munificence.

Tandis que Frémiet se loge étroitement avec les siens rue des Sables, tâche de vivre tant bien que mal de sa plume et fait du journalisme, Rude cherche activement du travail d'atelier. Il fait tout d'abord quelques bustes, parmi lesquels celui du pédagogue dijonnais Jacotot dont l'original se trouve à Valenciennes et dont le Musée de Dijon expose un moulage. Mais ce n'était point par des bustes de compatriotes ou d'amis exilés comme lui que Rude pouvait espérer s'imposer dans le pays où les circonstances l'obligeaient à subsister. Pour frapper l'attention, il fallait trouver mieux. Rude eut alors l'idée ingénieuse de faire le portrait de Guillaume Ier lui-même. Quelle meilleure réclame que d'avoir pour modèle le roi des Pays-Bas en personne ? Faire poser le monarque dans son atelier de fortune, Rude n'y pouvait songer : le prince avait ses artistes attitrés, Godecharles

et Van Geel. Chacun de ces deux coryphées de l'art officiel dans le royaume avait naturellement fait un portrait du souverain, chacun essayant son ciseau à rendre cette figure « en casse-noisette » ainsi que Rude la qualifiait irrévérencieusement, mais non sans esprit. Pourtant les œuvres de Godecharles et de Van Geel avaient eu un succès plus bruyant que mérité. Rude sentait qu'il y avait mieux à faire. Déjà le sens de la nature et de la vérité se réveillait dans l'âme de ce Bourguignon, enfin libre de regarder et de voir, débarrassé de l'obsession des formules académiques et dont les yeux s'ouvraient à l'art sincère comme par instinct.

Faire un buste de Guillaume Ier sans aucune séance de pose, c'est un tour de force, dans le genre de ceux que Rude a toujours aimés. Non seulement il se résigne à ce paradoxe, mais il y prend goût. La correspondance de celle qui devait être un jour sa compagne, Sophie Frémiet, nous fait assister à la genèse de cette œuvre. Rude s'efforçait de voir le plus souvent possible ce roi qui jouait ce rôle étrange de modèle sans le savoir. Quand il pouvait braquer le feu de ses regards sur l'auguste visage qu'il savait qualifier de si pittoresque façon, il s'emplissait les yeux de ses traits. Surtout il ne manquait pas de se rendre au Temple, le dimanche, car le roi était assidu au prêche. C'était alors pour lui l'heure de l'atelier : le roi se présentait comme sur une estrade en face du chevalet, figé tout naturellement dans l'immobilité de l'attention. L'artiste, à l'affût, l'observait de son coin perdu, notant dans sa mémoire les moindres particularités. Sitôt sorti, il crayonnait la silhouette, projetant en hâte sur le papier cette physionomie dure et sèche dont son œil fidèle avait emmagasiné les lignes et l'expression. Rude, après quelques essais, réussit à modeler une ébauche qui lui parut suffisamment ressemblante et de bonne allure : il envoya le plâtre à la reine. Celle-ci en fut frappée. Ce buste n'était pas comme les autres : il vivait. Comment l'artiste, réduit à ses seules ressources, avait-il pu saisir et rendre avec tant de puissance ce visage avec son expression individuelle, alors qu'après tant de séances de pose les meilleurs portraitistes du royaume en avaient laissé échapper l'essentiel ? La reine émerveillée se fait alors l'avocat de Rude auprès de Guillaume d'Orange ; elle lui persuade de demander à l'exilé un buste pour lequel il lui sera accordé quelques heures de pose. Et Sophie Frémiet d'écrire avec enthousiasme à une amie de Bourgogne : « Monsieur Rude travaille au buste du roi. Il a eu trois séances, ce qui est très avantageux pour lui. Il a fait un bien beau buste et que tout le monde admire. »

Contentement intime, profit matériel : deux satisfactions à cette heure inséparables pour Rude. L'idée de faire le buste du roi, le succès de la première esquisse, la marque d'intérêt que le monarque donne à cet étranger pour qui il consent à poser, toutes ces circonstances sont favorables et tendent à attirer la clientèle. D'autre part, Louis David, lui aussi réfugié à Bruxelles et devenu l'ami de Frémiet et de Rude, aide de son autorité universelle cette notoriété naissante. Les commandes arrivent. C'est à Rude que l'architecte royal Van der Strœten réserve désormais les travaux les plus intéressants.

A cette date, en effet, on bâtissait beaucoup à Bruxelles et autour de Bruxelles. L'architecture appelle la collaboration du sculpteur. Dans la distribution, Rude trouve sa part. C'est pourquoi la capitale belge possède un nombre considérable d'œuvres d'art ornemental dues au ciseau du maître dijonnais. Il modèle des bustes décoratifs, tels qu'un *Vulcain* et un *Mercure*. Il sculpte le fronton de l'hôtel des monnaies, actuellement au Musée d'art décoratif de Bruxelles ; le *Palais royal* et le *Palais des Académies* actuel (ancien palais du Prince d'Orange) abritent des bas-reliefs de sa main ; deux cariatides de lui voisinent dans la grande salle du *Concert Noble* (aujourd'hui Cercle artistique et littéraire) ; enfin deux autres cariatides exécutées pour l'*hôtel de Boughom*, rue Royale, ont été transportées au Musée communal de Bruxelles.

Insister sur ces œuvres serait superflu : elles ne nous apprennent rien sur le compte de leur auteur. Ce sont des œuvres d'atelier, d'une allégorie plus ou moins heureuse, d'une composition souvent harmonieuse et savante, mais d'une valeur esthétique, à tout prendre, médiocre. C'est dans les pièces de ce genre qu'il faut voir véritablement le prolongement de la scolarité parisienne. En outre, une série d'incendies a maltraité presque toutes les œuvres bruxelloises de Rude : leur destruction partielle ou totale vient encore en diminuer l'importance dans l'ensemble de l'œuvre du Maître.

Heureusement, il a fait mieux que des frontons allégoriques ou des cariatides. A Bruxelles même, un jour est venu où Rude a pris conscience de soi et a réalisé une double suite plastique où l'originalité se révèle et où une âme palpite. Il vaut la peine d'assister à l'éclosion de cette œuvre, la première des œuvres maîtresses. Et, tout d'abord, d'où est venue l'inspiration ?



GUILLAUME Ier, ROI DES PAYS-BAS
(Musée de Gand.)

Chez un homme dont la candeur est l'essence même, la vie intime domine l'œuvre, le cœur guide la main, le sentiment oriente et anime le talent. Or, un grand fait a marqué, pour la vie intime de Rude, le séjour de Bruxelles : son mariage. Il y eut dans le modeste intérieur de Frémiet un roman d'amour, d'ailleurs commencé à Dijon, et, comme tout bon roman, à l'insu même des héros.

Devenue veuve, Mme Rude écrivait cette confession, aujourd'hui publiée : « Le pauvre Rude m'avait aimée toute petite. Il me regardait et devenait tout rouge. Je crois qu'il a mis bien du temps à s'apercevoir qu'il m'aimait. Jamais il n'aurait osé me demander en mariage, si mon père ne l'y avait lui-même encouragé ! » A coup sûr, Rude mit longtemps à s'apercevoir qu'il aimait Sophie Frémiet, la fille de son bienfaiteur. Il n'analysait sans doute pas son propre sentiment lorsqu'il suivait l'impulsion de son cœur et s'exilait volontairement à Bruxelles pour suivre l'ancien contrôleur impérial compromis et contraint de quitter la France. Depuis, la mauvaise fortune du protecteur d'autrefois a créé de nouveaux liens. Un beau jour, l'idée longtemps cachée dans quelque repli obscur de l'âme jaillit avec force et Rude se demande pourquoi il n'épouserait pas Sophie Frémiet. Lui-même ignore combien, depuis longtemps, cette jeune fille s'intéresse à son œuvre, avec quelle attention admirative elle suit les progrès de son talent. Il n'a pas lu les lettres où Mlle Frémiet tient ses amies de Bourgogne au courant des travaux de celui qu'elle appelle toujours cérémonieusement « Monsieur Rude ».

Cependant, Rude n'a pas plus tôt pris conscience du sentiment qui le pénètre qu'aussitôt le voici devenu timide et perplexe. Il craint d'être repoussé. N'est-il pas cependant chez Frémiet le vrai fils de la maison ? Sans doute, mais il est si rustique ! Au sortir de l'atelier paternel, l'École des Beaux-Arts n'a pas affiné ses manières. Il n'a rien d'un « homme du monde ». Peut-être, au prix de quelque effort, parviendra-t-il à se rendre un peu plus présentable. Le voilà qui s'observe : il se contraint délicieusement pour plaire à celle qu'il considère comme une fiancée. Enfin l'ambition de faire une œuvre véritable s'empare de son esprit.

Pour tout homme doué comme Rude, l'effort intime est souverain. Une conscience plus pleine de soi, une tension de toutes les facultés vers un idéal conçu et voulu, c'est le grand ressort de la régénération humaine. Chez un artiste, c'est le talent artistique qui ne peut manquer d'être, en définitive, le grand bénéficiaire de toute évolution intérieure.



MERCURE.
(Musée d'art décoratif de Bruxelles.)

L'épanouissement de l'amour chez Rude a donc été et devait être l'épanouissement de son génie. C'est à Sophie Frémiet surtout que la Belgique doit d'avoir connu la première le Rude véritable et d'avoir gardé tant bien que mal quelque chose de ses plus anciens chefs-d'œuvre.

Sophie Frémiet était digne, en effet, du sentiment qu'elle inspirait et qu'au surplus elle partageait. Elle était aussi une artiste. Son pinceau n'était pas sans agrément. Louis David lui témoignait assez d'intérêt pour lui faire copier ses œuvres et au besoin signer sa copie. Le Musée de Dijon conserve des toiles fort honorables de celle qui devait être Mme Rude. Au demeurant, Sophie Frémiet n'était pas seulement une artiste, mais aussi et par-dessus tout un caractère. Rude admire en elle une maîtresse femme en même temps qu'une femme de goût. Elle est à ses yeux la compagne idéale. La crainte de la perdre le paralyse à l'heure de la conquérir. Il a si peur de s'y mal prendre qu'il recule toujours l'instant de la démarche décisive. Les jours s'écoulent, l'indécision dure. Il faut que, finalement, Frémiet lui-même prenne les devants et provoque le redoutable aveu. Le 25 juillet 1821, l'union de François Rude et de Sophie Frémiet était célébrée à l'hôtel de ville de Bruxelles et à l'église Sainte-Gudule.

Pour la première fois, le bonheur sourit à Rude. Il en a plein le cœur. Son tempérament optimiste et confiant s'épanouit avec délices. Il fonde un petit atelier d'élèves : du même coup, il se crée une esthétique en l'enseignant. Les idées en foule bouillonnent en lui, et ce sentiment intime — parfois tumultueux — de la vie, qui sera le triomphe de ses grandes œuvres, se révèle enfin dans une série de sculptures qui nous offrent pour la première fois le spectacle d'un Rude original et profond : il exécute la *Légende d'Achille* et *La chasse de Méléagre* au château de Tervueren.

Ce n'est malheureusement pas à leur place ni sur l'original que l'on peut apprécier aujourd'hui l'œuvre décorative que Rude avait exécutée pour ce château, bâti par Van der Strœten, mais incendié en 1879. Il faut se contenter des moulages, d'ailleurs remarquables, qui se trouvent au Musée des arts décoratifs de Bruxelles et qui figurent aussi, en double, au Musée de Dijon.

La *Légende d'Achille* se compose de huit bas-reliefs :

1° Achille enfant plongé dans les eaux du Styx ;

2° Achille, élevé par le Centaure Chiron, s'attaque à une lionne (premier exploit d'Achille) ;

3° Achille parmi les filles de Lycomède ;

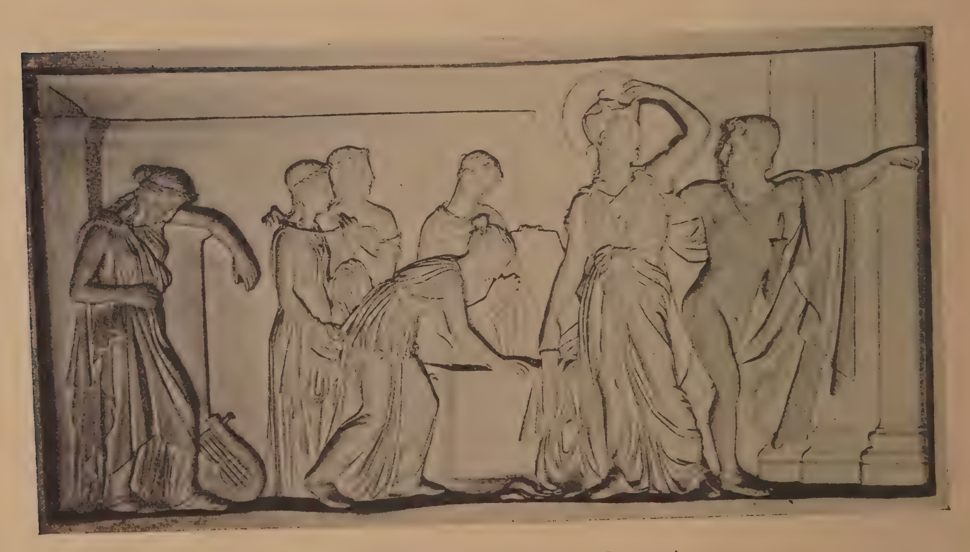


VULCAIN.

(Musée d'art décoratif de Bruxelles.)



Légende d'Achille. — Achille enfant plongé dans les eaux du Styx.



Achille parmi les filles de Lycomède.



Premier exploit d'Achille.



Achille se voit enlever Briséis.

4° Achille se voit enlever Briséis, sa captive, sur l'ordre d'Agamemnon ;

5° Le corps de Patrocle est rapporté dans la tente d'Achille ;

6° Achille combat Hector ;

7° Achille, sur son char, traîne le corps d'Hector autour des remparts de Troie ;

8° Priam aux pieds d'Achille.

Il importe d'observer, dans ces bas-reliefs, avec quel art déjà exercé Rude a su traduire par le ciseau les scènes antiques.

Dans le premier tableau, où l'on voit Achille enfant trempé par sa mère Thétis dans les eaux du Styx afin de le rendre invulnérable, la figure du premier plan, c'est-à-dire la mère du héros, est traitée avec une remarquable délicatesse : elle tient son fils par le talon, seul endroit qui, n'ayant pas été touché par les eaux miraculeuses, sera un jour mortellement atteint. Les trois sœurs fatales qui filent la destinée humaine forment un groupe harmonieusement composé : les visages des Parques sont sévères, ainsi qu'il convient, et pourtant gracieux dans leur coupe classique, tandis que la draperie est ménagée avec une adresse et une élégance consommée.

Dans le second bas-relief, Achille est déjà le protagoniste. C'est le bel éphèbe, cher à l'imagination grecque, et l'on serait tenté de voir dans le fier adolescent au geste prompt, sculpté à Tervueren, le prototype d'un autre éphèbe qui lui ressemble singulièrement et qui se profile en plein Paris, sur l'Arc de Triomphe de l'Etoile.

Le héros est maintenant habillé en femme ; il vit parmi les filles de Lycomède. Se dérobant à la guerre, il a pris le nom de Pyrrha et il ne laisse pas d'effaroucher parfois ses compagnes par les échappées de ses manières brusques et garçonnières. L'artiste l'a représenté au moment où il trahit sa véritable personnalité. Dans le coffre apporté par l'artificieux Ulysse, il vient de découvrir un casque, un bouclier, une épée cachés parmi des parures féminines. Le jeune homme, incapable de se contenir, s'est précipité sur ces armes. Il a déjà posé le casque sur sa tête, d'une main délibérée, d'un geste délicieusement gauche pourtant, à cause de ses vêtements d'emprunt. C'en est fait. Achille s'arrachera aux douceurs de la maison de Lycomède. Mais l'une des jeunes filles, Déidamie, a saisi la scène. Elle a entendu le roi d'Ithaque dont le discours véhément est souligné d'un bras énergique. Déidamie a laissé tomber sa lyre et penche la tête, navrée, car elle savait bien quel était l'hôte de son père, et son cœur saigne d'une secrète douleur.

Si le troisième tableau, hardi et ému tout à la fois, joint avec un rare bonheur la fermeté à la grâce, le tableau suivant nous offre une scène qui n'est ni moins complexe, ni moins habilement conçue. Achille, cette fois, est le désespéré. C'est la désolation d'un fort chez qui la douleur même fait pressentir l'action. Ses larmes sont en même temps larmes d'amour et larmes de colère : Agamemnon ose lui enlever Briséis, sa belle captive. Une terrible rancune gronde dans le cœur du guerrier, tandis que Briséis, qu'il ne voit pas et ne veut pas voir, entraînée avec une brutalité que tempère l'amitié de Patrocle, écarte coquettement ses voiles, enveloppant le héros d'un long et tendre regard.

Une douleur plus mâle s'exprime lorsque Achille se jette sur le cadavre de son ami Patrocle tué par Hector.

Mais voici que l'heure de l'action a sonné. Achille va combattre le meurtrier de son ami. Il s'élance, couvert de sa nouvelle armure, celle que Vulcain, à la prière de Thétis, a forgée de ses mains divines. L'attitude est superbe : la flamme de la vengeance éclaire l'œil menaçant du plus vaillant des Grecs, tandis que la courageuse victime de la fatalité pare de son mieux les coups de celui à qui un implacable destin a promis la victoire. Mais ce qui saisit le plus dans ce tableau si ardent et si plein de vie, c'est l'impression de la bataille, la sensation de la mêlée, qu'avec une dizaine de figures Rude a su donner à la scène. Ici encore, c'est l'avenir qui s'annonce : le sculpteur futur de l'Arc de Triomphe s'essaye avec un rare bonheur.

Il y a moins de feu dans le septième bas-relief : ici tout est en attitudes et en nuances. Le regard du vainqueur plein de son triomphe savoure la vengeance et suit le cadavre lamentable que l'allure rapide des chevaux, tenus d'une main haute et vigoureuse, entraîne autour des murs de Troie. On ne saurait donner meilleure traduction plastique du mot cruel qu'Homère fait alors prononcer au fils de Pélée : « Certes, Hector est plus facile à manier que le jour où il incendiait les vaisseaux grecs ! »

Et, pour finir, c'est la scène de nuit dans la tente d'Achille. Une lampe éclaire le refuge où le héros, après l'ivresse du triomphe, est rendu à son inconsolable douleur : la mort d'un ennemi détesté ne lui a pas restitué l'ami qu'un soir l'on rapporta dans cette même tente. Achille songe à Patrocle à jamais perdu et qu'il a pu seulement venger. Alors Priam arrive : le père d'Hector vient redemander le corps de son fils. Cette scène, la plus humaine sans doute de toute l'Iliade, est rendue par le ciseau de Rude avec une éloquente et touchante sobriété. Le vieillard, dans l'attitude rituelle du sup-



LÉGENDE D'ACHILLE.

LE CORPS DE PATROCLE EST RAPPORTÉ DANS LA TENTE D'ACHILLE.



ACHILLE COMBAT HECTOR.



Achille traine le corps d'Hector.



Priam aux pieds d'Achille.

pliant, effondré aux pieds du héros ému de ses larmes, garde pourtant toute sa dignité. Ainsi la ligne grecque, la ligne harmonieuse sauve cette correction du premier plan qui était l'un des dogmes de l'Académie.

Le même château de Tervueren a dû aussi à Rude une autre série décorative : la *Chasse de Méléagre*. Ici, ce n'est point Homère que l'artiste traduit, mais Ovide. « Ceux-ci tendent les toiles, ceux-là découplent les chiens ;



LA CHASSE DE MÉLÉAGRE (1er fragment).

d'autres suivent la trace du monstre. Chassé de son repère, le sanglier furieux fond au milieu de ses ennemis avec la promptitude de l'éclair déchirant la nue. Il renverse les arbres dans sa course furieuse et la forêt s'ébranle avec fracas. Les chasseurs poussent des cris, lui présentent d'un bras vigoureux les javelots armés d'un large fer et les brandissent devant lui. Le monstre fonce, disperse les limiers, se fait jour à travers les plus hardis, et, frappant obliquement de ses défenses, il met en déroute la meute aboyante. »

Comme la légende d'Achille, la chasse de Méléagre, quoique à un moindre degré, nous montre à quel point en est arrivé le talent de Rude. Certes l'enseignement classique, reçu par lui à Dijon et surtout à Paris, l'a marqué d'une forte empreinte ; elle ne s'est pas brusquement effacée. La double



La chasse de Méléagre (2e fragment).



La chasse de Méléagre (3e fragment).

série de Tervueren évoque aussitôt ce principe de la *Composition littéraire* qui régnait à l'Académie. Rude traduit Homère ou Ovide. Il traduit si fidèlement les poètes auxquels il emprunte ses thèmes qu'une étude comparée du détail et une confrontation minutieuse des textes et des bas-reliefs correspondants ne serviraient qu'à montrer la corrélation plastique et l'équivalence en quelque manière littérale de tel vers latin ou grec. Pourtant, à travers la contrainte inévitable du traducteur, l'originalité de l'artiste se laisse cette fois apercevoir. Rude a mis quelque chose de lui et de sa propre



La chasse de Méléagre (4e fragment).

sensibilité dans cette transposition des textes littéraires. Son tempérament personnel se dégage en dépit des formules de l'École, et, par delà les vers qu'il-lustre son ciseau, il pénètre jusqu'à la réalité éternelle qu'ils reflètent. En un mot, l'intermédiaire des textes anciens n'est plus ici, malgré son tissu serré, qu'un voile transparent au travers duquel l'artiste a su voir et rendre cette vérité humaine qui est, en somme, la matière même du grand art. L'intérêt principal des bas-reliefs de Tervueren réside dans ce progrès. Que désormais disparaisse ce voile transparent, mais gênant et factice ; que cet écran des textes littéraires cesse de s'interposer, et Rude, en contact direct avec la réalité, enfantera une œuvre sincère, un chef-d'œuvre digne de lui et de sa race. Le sentiment de la vérité objective est en lui, le sentiment de la valeur plastique s'éveille dans son âme : or, le sentiment de la vérité objec-

tive et de la valeur plastique fait, à travers les siècles, le fond même de l'esthétique bourguignonne.

C'est donc à Bruxelles que le véritable Rude, au lendemain de son mariage, commence à se révéler. Déjà délivré de l'obsession pesante de l'École, enhardi par ses succès, plus conscient de lui-même il va vers l'avenir. Et sans doute, il se libère lentement, timidement : il n'a point de geste de révolte, il ne se permet pas ces hardiesses qui scandaliseront plus tard ses contemporains. Quoi de plus classique, en effet, que de traduire un épisode de l'Iliade ou des Métamorphoses ? Seulement, si respectueuse qu'elle soit, la traduction tend à être une adaptation, et, par moments, on serait tenté de songer à ce *Télémaque* dont Rude, dit-on, faisait volontiers sa lecture. Du moins quelque chose de français et de bourguignon s'ajoute au texte sans l'altérer et trahit la nationalité, l'origine, l'atavisme artistique de l'interprète.

L'exil a donc fait le miracle qu'on pouvait attendre de lui, grâce à l'épanouissement des sentiments intimes, à l'atmosphère réchauffante du bonheur domestique. Rude n'est plus l'élève de l'École parisienne, il est son propre élève et près de devenir le Maître.

CHAPITRE VI

LA FIN DE L'EXIL ET LE RETOUR A PARIS

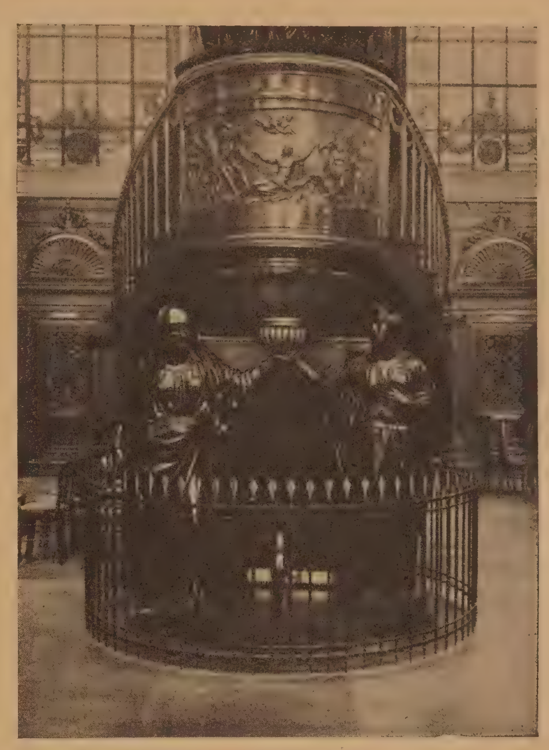
Si fécond et si salutaire qu'ait été le séjour à Bruxelles, si doux qu'aient été certains souvenirs intimes qui s'y sont attachés pour Rude, son exil ne pouvait se prolonger indéfiniment. Déjà la réputation de l'auteur du buste de Guillaume Ier et des bas-reliefs de Tervueren dépassait les frontières de la Belgique et l'artiste avait laissé en France des amis qui l'exhortaient sans relâche à revenir.

Peu à peu l'idée fait son chemin dans l'esprit du sculpteur; des circonstances diverses viennent la favoriser, la développent, la précisent et finissent par la rendre irrésistible.

En 1825, Rude va installer à Lille la *Chaire* de l'église Saint-Etienne dont on lui a confié la décoration. Ainsi Rude, bien que résidant encore en Belgique, travaille pour la France : n'est-ce point, en quelque manière, le prélude du retour ?

La chaire de Lille est, dans son ensemble, une œuvre de belle allure. Le plan en avait été établi par l'architecte Verly. Deux Lillois avaient exécuté, l'un, Huidiez, les ornements et les draperies de l'abat-voix, l'autre, Désiré Buissine, la menuiserie. Rude avait été chargé des figures sculptées. Son apport fut triple : au soubassement, il posa les deux grandes statues de la Foi et de l'Espérance ; sur la cuve même, il développa la lapidation de saint Etienne ; enfin, pour surmonter le monument, il fit un archange volant et deux anges soutenant les draperies du couronnement. Le tout est d'une facture harmonieuse et d'une noble élégance.

Si la chaire de Lille a été pour Rude une occasion de franchir la frontière, il ne se décide pourtant pas encore au retour. La nostalgie de Paris ne semble guère avoir de prise sur lui. Garde-t-il rancune à la capitale des Bourbons d'être restée l'institutrice impénitente de l'art académique ? On serait tenté de le croire. Dans ses lettres ou dans celles de sa femme qui ont été livrées à notre indiscrétion, il est parfois question de Dijon, jamais de Paris. C'est que Rude est un provincial et un laborieux. Il aime la vie de famille et le meilleur de son existence se passe dans son intérieur et dans son atelier. Aussi bien n'est-ce déjà plus seulement le tête-à-tête avec une femme qu'il aime d'un amour ardent et profond : un enfant leur est né, un garçon, Amédée, dont les gentillesses sont un ravissement de toutes les minutes pour l'honnête ménage. Hélas ! Amédée n'est pas destiné à fournir une longue vie et le désespoir de ses parents sera, un jour, égal à leur joie d'aujourd'hui. Mais, pour l'instant, l'atmosphère est sans nuage. Rude, à Bruxelles, est tout à l'affection des siens et à l'entraînement de ses travaux. Dépourvu d'ambition pour lui-même, heureux de travailler pour travailler, content de *faire*, comme il disait souvent, il n'est pas même effleuré par la tentation d'aller briller à Paris. En dépit des instances, ce n'était point d'une réputation grandissante, ni d'un désir de lucre ou de gloire qu'on pouvait attendre son retour. Seulement, des circonstances malencontreuses assombrirent son exil et, par voie de conséquence, le ramenèrent.



Cl. Cayoz.

CHAIRE DE L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE, A LILLE.



Cl. Cayoz.

CHAIRE DE L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE, A LILLE.

Parmi ces circonstances, il en est d'intimes, comme le second mariage de Frémiet, qui, victime d'un singulier aveuglement, épouse à Mons une demoiselle Simon. Cette mésalliance chagrine fort les enfants de ce trop vieux mari. Une brouille avec David survient vers le même temps. Les motifs en restent impénétrables. Comme par un fait exprès, la rupture avec le chef de l'académisme a coïncidé, ou peu s'en faut, avec l'épanouissement de l'originalité chez son ancien disciple. Rude n'en a pas moins regretté l'éloignement de David. Il pleurera plus tard sur son corps ; il demandera en grâce la permission de mouler sa main droite ; non content d'avoir établi le modèle de la médaille commémorative confiée au graveur Galle, il fera comme par réparation un buste du peintre destiné à ses enfants.

Les chocs de la vie domestique ont toujours douloureusement retenti dans le cœur de Rude. Or, il semblait qu'à cette heure précise un mauvais génie

s'acharnât sur son bonheur, naguère encore si complaisamment savouré. Voici qu'un autre ami de la maison disparaît, l'architecte royal Van der Strœten. Privé d'un appui qui se traduisait par de fructueuses commandes, Rude est pris d'inquiétude et les préoccupations matérielles reviennent l'assaillir.

Alors, la voix tentatrice des amis qui l'invitent à regagner la France prend un accent plus pénétrant. On lui affirme qu'à Paris il trouvera aisément de quoi entretenir sa famille et, du même coup, la renommée à laquelle il a droit. Lui, peu sensible à la perspective des honneurs, résiste encore. Il songe surtout à la jouissance intime que lui procurerait un travail indépendant. S'il était vrai qu'à Paris il s'assurerait plus commodément du nécessaire, quelle ressource n'aurait-il pas pour faire de l'art selon son goût ! Toute une nouvelle esthétique s'agite et va se précisant en lui : cette fois l'idée du retour est en bonne voie. Elle obsède désormais de plus en plus le sculpteur, et aussi sa femme, l'associée et la fidèle conseillère. Une occasion suffira pour que l'idée mûrie se réalise.

Deux hommes ont joué un rôle considérable dans les événements qui ont déterminé le retour, et ces deux hommes ont l'un et l'autre une place dans l'histoire de l'art : le peintre Gros et le sculpteur Roman.

Gros, le premier, a servi pour ainsi dire de trait d'union entre Bruxelles et Paris. Au cours de plusieurs voyages en Belgique, il a apporté des nouvelles de France : la disgrâce du baron Denon, la réputation naissante de Cortot, Pradier, David d'Angers, hier émules de Rude, en passe aujourd'hui de devenir chefs d'école. Tandis que l'exilé n'envoie rien aux Salons parisiens, d'autres moins bien doués que l'auteur de la légende d'Achille exposent avec persévérance et conquièrent les suffrages. Car, si l'on va beaucoup au Salon, qui donc se rend à Tervueren ? Et Gros continue son bavardage, semé de conseils amicaux et de sympathiques gronderies.

Puis, Roman entre en scène. Un jour de septembre 1826, Rude modèle dans son atelier : on frappe à la porte, on ouvre, on se jette dans ses bras. C'est Roman, ce camarade d'école préféré que Rude n'a pas vu depuis douze ans. On cause. Roman conte ses succès. Rude le mène à Tervueren, lui montre la légende d'Achille. Roman alors de s'extasier : son amitié sincère double la sûreté de son goût. Il admire longuement la vérité dont son camarade a su animer les scènes, la psychologie dont il a su doter les personnages. La nouveauté de cet art riche de pensée et palpitant de vie lui révèle un tempérament d'élite. Dès lors, Roman n'a plus de cesse qu'il

n'ait décidé Rude à revenir à Paris. Faut-il craindre le danger de manquer de commandes ? Lui-même avoue que les commandes se font rares à Bruxelles, que la disparition de Van der Strœten a porté un coup mortel aux grands travaux, qu'enfin, pour tout dire, le ménage risque d'être réduit bientôt à cet écu de six francs dont le sculpteur dijonnais s'était fait un talisman contre la mauvaise fortune. Ces confidences même fournissent à Roman les armes dont il a besoin. Il bouscule les scrupules de l'ami trop modeste et son affection volontiers impérieuse va jusqu'à l'ultimatum : « Je te donne quatre mois pour mettre ordre à tes affaires. Dans quatre mois, jour pour jour, je viendrai te chercher. Trouve-toi à la diligence et sois prêt à partir. » L'exilé hésite encore. N'est-il pas imprudent de jouer une aussi grosse partie ? Sophie, en personne sage, propose une expérience : on ira faire un voyage à Paris, et, sur place, on se rendra compte.

Voilà comment au début de décembre 1826, on peut voir à Paris « M. et Mme Rude » et le petit Amédée. Mais ce voyage d'essai n'était et ne pouvait être que le prélude d'une installation définitive.

Gros et Roman ont battu le rappel auprès de tous les amis. C'est une conspiration. Cartellier en personne intervient. Il insiste auprès de son élève. Il se porte garant que le travail ne manquera pas. Qu'objecter à tant de bonnes raisons ? Rassuré sur le lendemain, touché d'un si chaleureux accueil, repris aussi, sans doute, par l'attrait du souvenir, Rude décide enfin de renoncer à la Belgique pour se fixer en France. Et si maintenant « M. et Mme Rude » reprennent la diligence pour Bruxelles, c'est uniquement pour y procéder aux préparatifs de l'inévitable déménagement

---

CHAPITRE VII

LE PREMIER SALON DE RUDE

De 1826 à 1828, Rude fit, pour ainsi dire, la navette entre Paris et Bruxelles : des commandes à finir et des travaux à livrer avaient rendu indispensables ces voyages multipliés. A partir de 1828, il se fixe à Paris ; désormais, il y séjournera constamment, sauf quelques congés passés en Bourgogne, et il ne fera à la France une nouvelle infidélité qu'en 1843, lorsqu'il réalisera enfin le projet du « voyage en Italie ».

La longue période de la vie de Rude qui s'étend du retour de Bruxelles au départ pour Rome représente une phase de féconde production. S'il se déterminait à habiter Paris, c'était bien qu'il entendait y trouver un champ d'activité plus large. A défaut d'ambition, il avait un noble amour-propre et les œuvres de Tervueren avaient découvert à leur propre auteur des horizons nouveaux. Mais s'il était de plus en plus conscient de lui-même, il était, en même temps, père de famille et homme d'intérieur.

Deux aspirations — l'art et le métier — coexistent à travers toute sa vie. Parfois les deux éléments se concilient, parfois ils se séparent et se heurtent. C'est, en somme, une commande qui inspirera au sculpteur dijonnais son chef-d'œuvre épique ; d'autres commandes, en revanche, ne feront venir au bout de son ciseau que des formes froides et correctes, tandis que souvent, de la fantaisie de son imagination naîtront, aux hasards des loisirs, les morceaux les plus séduisants et les plus personnels.

Rude n'était pas encore installé définitivement à Paris que déjà il avait inauguré la série de ses œuvres parisiennes.

Lors de son voyage d'essai, il avait reçu de Cartellier la promesse d'un tra-

vail immédiat. Le maître avait tenu parole à son élève et lui avait procuré une commande de la ville : il s'agissait d'une statue religieuse, d'une *Vierge Immaculée* destinée à l'église Saint-Gervais. Cette vierge figurerait au Salon ; elle servirait à Rude de rentrée officielle dans le monde artistique. Tel était le programme, et il était conforme aux usages consacrés. Pour rendre ses débuts d'exposant plus mémorables et pour marquer mieux encore une date si solennelle de sa carrière, le sculpteur résolut toutefois d'ajouter à la *Vierge* commandée une autre figure : un *Mercure rattachant sa talonnière* dont l'idée lui souriait depuis quelque temps.

Ce double envoi constitua donc le premier Salon de Rude. On était en 1828 et le Salon d'alors était un Salon d'hiver. Il durait trois mois et fermait en mars. Dès l'ouverture, la *Vierge* fut exposée. En février, *Mercure* vint la rejoindre. Les deux œuvres par lesquelles s'opère la rentrée de l'artiste dans le milieu parisien méritent l'une et l'autre quelque attention.

La *Vierge Immaculée* a été payée trois mille francs, mais par une singulière fortune, le modèle ainsi établi ne fut jamais exécuté ni en marbre ni en bronze. Le plâtre seul nous reste. Il gît oublié dans une chapelle servant de débarras à l'église Saint-Gervais, sans en avoir jamais enrichi la décoration. La Vierge fait ainsi, dans l'œuvre de Rude, un pendant inattendu à ce Marius qui languit, à l'état de plâtre également, dans un grenier de l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon. Mais, tandis que le Marius est une œuvre de jeunesse, purement scolaire, la Vierge est une œuvre plus avancée, et, sinon de la maturité du maître, au moins d'une période voisine de sa maturité. La correspondance de Sophie Rude nous apprend que l'œuvre nouvelle fut bien accueillie dans l'entourage de son auteur. « Tous les artistes et M. Cartellier... dit-elle, en sont extrêmement contents. » Ainsi, le maître excellent qui avait procuré la commande applaudissait à son exécution. Or, il était bon juge.

Ce n'est point qu'il faille exagérer le mérite de ce morceau. Les œuvres d'inspiration religieuse n'ont jamais compté et ne compteront jamais parmi les chefs-d'œuvre de Rude. Il traitait généralement les sujets religieux avec un grand respect, mais avec une correction froide qui trahissait, malgré lui, l'absence d'inspiration profonde. Il était plus à l'aise dans la représentation des Vertus Allégoriques, — telles la Foi et l'Espérance dont il avait encadré la chaire de Lille, — que dans la représentation des personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament, dont l'interprétation touche de plus près

à l'intimité même de l'âme chrétienne. Il ne faut donc pas chercher dans la Vierge de l'église Saint-Gervais ce que Rude n'aurait pu y mettre, mais il faut y voir ce qu'elle offre effectivement et que l'on demanderait vainement à tant d'autres statues qui trônent à des places d'honneur : une figure très correcte et très fine d'art classique avec une attitude très heureuse et un vêtement d'une souplesse telle qu'à travers l'étoffe, pourtant abondante, le mouvement du corps se dessine naturel, vrai, gracieux. Sans doute, cette souplesse même a paru trop profane. Pourtant, la Vierge de Rude a d'illustres aïeules. Par une étrange coïncidence, qui fait involontairement songer à un atavisme, quelque chose de l'art de draper en honneur au XVe siècle semble revivre dans cette statue du XIXe dont la tête, d'autre part, montée haut sur un cou noblement dressé, est conforme au canon du plus pur antique.



VIERGE IMMACULÉE.
(Église Saint-Gervais, à Paris.)

Le *Mercure rattachant sa talonnière* est une œuvre beaucoup plus connue que la *Vierge Immaculée*, sa contemporaine. L'intérêt en est beaucoup plus vif. Si le buste de *Mercure*

sculpté à Bruxelles est, apparemment, le point de départ de la statue du dieu, cette fois, du moins, Rude n'exécutait pas une commande, il traduisait une idée propre. Au Salon de 1828, le Mercure, comme la Vierge, se présentait à l'état de plâtre. Mais, tandis que le plâtre de la Vierge ne fut pas repris, celui du Mercure fut ensuite traduit en bronze pour le Salon de 1834. Ce bronze figura plus tard à nouveau à l'Exposition Universelle de 1855, fut acheté par l'Etat, placé au Luxembourg, et enfin admis au Musée du Louvre, où il a trouvé sa place définitive.

Le *Moniteur* du 22 mars 1828 contient de cette œuvre une appréciation originale, qu'il convient de reproduire, parce qu'elle résume clairement l'argument traité et permet de percevoir, du même coup, l'écho de l'opinion contemporaine : « Le Messager des Dieux est représenté au moment où il vient de tuer Argus, et où, rajustant sa talonnière, il va remonter aux Cieux. Le double mouvement par lequel le dieu marque son impatience de s'élever dans les airs en s'occupant d'un léger accessoire, produit, dans le développement de la figure, des contrastes heureux. Déjà le bras gauche, sur lequel voltige une élégante chlamyde, semble prendre sa route vers les hauteurs, tandis que le regard se dirige encore vers la main qui touche le talon. Rien de gêné dans cette attitude, si tendue qu'elle soit : tout est souple ; les formes sont nobles et légères ; la tête est bien celle de Mercure, et l'ouvrage est d'un statuaire excellent. »

Le grand succès du *Mercure rattachant sa talonnière* est parfaitement expliqué par l'auteur anonyme de cette analyse qui, pour être assez faiblement écrite, n'en est pas moins, dans l'ensemble, d'une remarquable justesse.

Le Mercure de Rude a de nombreux ancêtres : le plus célèbre est assurément le *Mercure volant* de Jean de Bologne ; le plus récent, sans doute, est un *Mercure rattachant sa talonnière* qui date de 1744 et se classe au Louvre sous la signature de Pigalle. Le mérite de Rude ne réside donc pas, ici, dans l'invention. Le triomphe du maître dijonnais a consisté, comme le laisse entrevoir l'appréciation du *Moniteur*, dans la difficulté vaincue. Ainsi considéré, le Mercure est bien vraiment un morceau supérieur, d'une rare valeur comme exercice académique et comme travail technique. Avouons qu'il serait excessif d'aller au delà.

Un grand critique d'art, qui n'est autre que le célèbre Charles Blanc, saluait, il est vrai, dans le Mercure, un chef-d'œuvre de premier ordre, et le brillant dithyrambe qui se lit à ce sujet dans le précieux catalogue de la col-



Cl. Braun.

MERCURE RATTACHANT SA TALONNIÈRE.
(Musée du Louvre.)

lection Thiers mérite d'être cité : « Le *Mercure* de Rude est supérieur au *Mercure* de Jean de Bologne. Celui-ci est figuré dans la plénitude du mouvement qu'il accomplit, celui-là promet le mouvement qu'il va accomplir. Il le commence et l'imagination du spectateur le continue et l'achève. Le *Mercure* de Rude est plus jeune, plus beau, de plus haute race et d'une élégance olympienne. Sa tête, sans pétase, est vraiment divine. Un dieu ne craint ni l'ardeur du soleil ni les intempéries de l'air... Mais quelle grâce dans l'élan du jeune immortel ! quelle auguste beauté dans ses formes ! Je ne me lasse point d'admirer sa tête charmante et sereine, sa chevelure ailée, son torse évasé aux dépressions légères, ses hanches serrées indiquées à peine, ses bras qui n'ont point connu les efforts du travail, ses mains qui effleurent ce qu'elles touchent, ses jambes sveltes comme doit les avoir un messager des dieux, son pied leste, rendu plus leste encore et plus mince par le déploiement de ses talonnières, enfin cette draperie négligemment nouée autour du cou et qui n'est, ici, qu'une élégance de plus, un indice du vent qui souffle dans les régions de l'air où Mercure va prendre son vol ; elle vient accompagner les membres de ce corps robuste et délicat et donner à la partie supérieure de la figure une ampleur qui fait paraître la jambe plus fine et la tête plus légère. »

On ne saurait écrire plus belle page et pourtant, même dans cet éloge enthousiaste, il n'est pas un mot qui n'aboutisse à justifier une appréciation plus modeste. Les qualités que Charles Blanc relève, avec une justesse de touche d'ailleurs si saisissante, sont toutes, en fin de compte, des qualités de métier. Double mouvement combiné avec un sens profond des attitudes, facture impeccable de l'ensemble et des détails de la statue, adaptation savante des gestes et du relief, déploiement de ce goût souverain qui fait que de tant de muscles tendus et de forces dépensées résulte un effet qui paraît calme, aisé et comme souriant : voilà assurément qui impose l'admiration et fait proclamer très haut, avec le critique du *Moniteur*, que « l'ouvrage est d'un statuaire excellent ».

Mais, pour réaliser un vrai chef-d'œuvre, il faut encore plus ou mieux : une idée, un sentiment, une étincelle.

La figure du *Mercure* est souverainement élégante et sereine. Est-elle bien celle de Mercure ? Le critique du *Moniteur* le déclare. Est-elle olympienne ? Charles Blanc nous l'affirme. Elle est, en tout cas, humainement inexpressive. L'originalité de l'attitude, adaptation et variante de tant d'autres Mercures antérieurs, ne sort pas du domaine de l'ingénieux. Elle



MERCURE RATTACHANT SA TALONNIERE

H. Floury, Editeur

Imp. A. Porcabeuf

ne comporte rien qui procède d'une conception profonde : ce Mercure, si beau qu'il soit, est tout en forme et en attitudes, il n'a point d'âme. Aussi bien, tout naturellement, les termes qui caractérisaient les œuvres scolaires de Rude reparaissent-ils avec insistance lorsqu'il s'agit de caractériser cette œuvre nouvelle, d'une valeur supérieure, mais, en somme, de même nature. C'est que le Mercure n'est point une de ces œuvres maîtresses qui révèlent une observation dominatrice ou une inspiration sublime, jaillies du cœur d'un artiste et capables de renouveler sa pensée.

Rude a fait son Mercure pour le Salon officiel. Du coup, son éducation officielle et académique a repris le dessus. Sa maîtrise, à coup sûr, ne s'est pas évanouie ; elle est affirmée au contraire, au point de forcer l'admiration. Mais le sujet ramenait Rude au passé. Moins par calcul que par l'effet des préoccupations qui réveillaient ses réminiscences, il a opéré sa rentrée dans le monde des artistes attitrés de la Restauration au moyen d'un envoi où se reflètent les conceptions scolaires du vieux classicisme ; grâce à une œuvre superbe, certes, mais où, malgré une originalité plus apparente que réelle et toute extérieure, triomphent le métier, la technique, l'adresse manuelle.

Le *Mercure rattachant sa talonnière* tient néanmoins une place importante dans l'ensemble de l'œuvre de Rude. Mieux encore que la *Vierge Immaculée*, il affirme la sûreté de son ciseau, et, en même temps qu'il classe son auteur, au jugement des contemporains, parmi les premiers « statuaires » de sa génération, il porte avec lui la promesse des chefs-d'œuvre futurs, de ceux-là même qui déjà s'élaborent dans la pensée du maître, en attendant l'heure prochaine où ils prendront forme tangible dans l'intimité laborieuse et recueillie de son atelier.

CHAPITRE VIII

LE « JEUNE PÊCHEUR NAPOLITAIN »

S'il restait un doute sur le véritable rang qu'il convient d'assigner au *Mercure,* il ne serait rien de tel que de faire appel à Rude lui-même et de considérer l'œuvre qui succède immédiatement ou peu s'en faut aux plâtres de 1828, c'est-à-dire le *Jeune Pêcheur napolitain.* La merveille qu'évoque ce titre vient d'une tout autre inspiration, procède d'un tout autre courant esthétique, et présente, au point de vue de l'histoire de l'art, une tout autre portée.

Pas plus que le *Mercure,* le *Jeune Pêcheur napolitain* n'est une commande. Une légende court sur lui. L'Etat avait confié à Rude l'exécution d'un buste du navigateur La Pérouse. Un bloc de marbre de Carrare avait été fourni au sculpteur pour l'exécution de ce monument officiel. L'excédent du bloc restait à sa disposition ; comme il avait une forme prismatique, son aspect suggéra un sujet à Rude : il en tira son Pêcheur.

Cette légende n'est, à vrai dire, ni confirmée ni démentie par les documents. Elle est inacceptable, si elle tend à faire croire que le *Jeune Pêcheur napolitain* fut une improvisation. Nous avons la preuve que Rude y songeait depuis longtemps. Sans doute même en a-t-il retardé l'exécution, persuadé que la hardiesse d'une pareille fantaisie ne serait pardonnée par l'opinion contemporaine qu'à un artiste déjà en possession d'une solide notoriété.

Toujours est-il que le Pêcheur fut exposé en plâtre, inachevé, au Salon de 1831. Exécuté ensuite en marbre, il figura en cet état définitif au Salon de 1833 et fut acheté par Louis-Philippe pour le Musée du Luxembourg. Suivant la même route que le Mercure, le Pêcheur est aujourd'hui au Musée

du Louvre. C'est à ce marbre que Rude a dû le ruban de la Légion d'honneur.

Peu d'œuvres ont trouvé jamais autant d'admirateurs. Le sujet en est simple et tout aimable. Un jeune pêcheur est assis sur un filet. Il est coiffé d'un bonnet qui retombe avec une grâce nonchalante, tandis que, sur la poitrine, pend négligemment un scapulaire. L'enfant joue. Autour du cou d'une tortue, il a passé un brin de jonc tressé et il dompte sa captive. Il s'amuse à la faire marcher. Soumise, elle tire clopin-clopant. Lui, d'une main souple, retient ses rênes improvisées et se complaît à mesurer les efforts de sa victime. Le héros de cet enfantillage a dix ans à peine. Il est de forte race et le développement précoce des muscles annonce un garçon sain et vigoureux. Le corps est d'une merveilleuse élasticité. Ce n'est point une armature artificiellement agencée : le marbre est de la chair vivante, de la peau qui se touche, qu'on croirait toute chaude, qui palpite et qui luit. Et ce n'est pas seulement un corps, c'est aussi une âme : petite âme simple et charmante, âme de gamin joyeux qui s'épanouit dans un sourire. Sous la délicate parure de ses cheveux ondulés, le petit napolitain sourit avec la gracieuse spontanéité de l'inconscience : aucune arrière-pensée ne trouble le bonheur naïf de l'enfant tout à son jeu.

Ce *Pêcheur* eut un grand succès aux Salons et Sophie Rude célébrait ce triomphe avec complaisance dans ses lettres à ses amies de Bourgogne. « Il y a toujours foule — disait-elle — autour de la figure de Rude et tous les artistes lui en font des compliments très flatteurs. C'est un succès complet et général. » Et elle écrivait encore : « Le succès de la figure de Rude a été si complet que personne ne se rappelle en avoir vu de semblable. Il est décoré de la Légion d'honneur et sa figure a été achetée par le roi... Dans les salons comme dans les greniers on s'en occupait ; pas une critique. »

Les derniers mots témoignent pourtant d'une illusion. Sans doute le ruban rouge a-t-il contribué à effacer les ombres du tableau : le petit Napolitain a eu des détracteurs.

Le Pêcheur de Rude fut, tout d'abord, méconnu de certains. Les esprits classiques, épris de figures olympiennes, de scènes d'histoire ou de mythologie, ne manquèrent point de trouver le petit Napolitain vulgaire, grossier, déplaisant. Un critique en renom s'éleva contre lui avec véhémence : « Ce jeune pêcheur, écrivait-il, n'a rien de nouveau que son bonnet et ses dents qu'il montre. La figure elle-même est d'un choix malheureux ; le torse et les membres sont lourdement exécutés ; où M. Rude a-t-il vu de

pareils pêcheurs, si simplement vêtus ? Un bonnet, sans chemise, plaisant accoutrement ! Pourquoi pas des haillons ! Pour Dieu ! si vous voulez à toute force du nu et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur les héros, ne touchez pas à l'humanité ! »

« Ne touchez pas à l'humanité ! » Ce cri est significatif. La prétention de Rude n'était-elle pas justement de ramener l'art à l'humanité ? Ce n'était pas seulement le bonnet et les dents qui faisaient la nouveauté de son pêcheur : tout en lui était nouveau. Et c'était précisément sa hardiesse qui interdisait d'en goûter les charmes aux critiques attardés.

Le *Jeune Pêcheur napolitain* a été, dans la carrière de son auteur, une minute d'art libre parmi les besognes de commande ou les exercices de convention : minute longuement et amoureusement savourée. Rude chérissait son petit Napolitain, « l'Enfant à la tortue ». Il en avait élaboré la pose, le modelé, l'expression avec cette inlassable et jalouse sollicitude qu'un artiste ne donne qu'à une œuvre de prédilection. Ici, nulle préoccupation de problème technique à résoudre, aucune pénible hantise d'un symbole ou d'une abstraction à traduire ne s'est interposée entre le ciseau et le sujet : c'est simplement de la vie en relief, en un mot du bon réalisme.

Brusquement, au moins en apparence, l'âme bourguignonne de Rude venait de se dévoiler tout entière. Avec éclat, le maître dijonnais retrouvait le filon artistique perdu : l'art bourguignon d'autrefois ressuscitait en lui, et, sur une donnée moderne, c'était bien l'esthétique des siècles abolis. Les formes pleines, un peu vulgaires parfois, mais fortement individualisées et d'une articulation nette qui caractérisèrent la sculpture bourguignonne de l'âge d'or reparaissaient dans ce garçonnet joyeux et plein de vie, avec cette santé florissante, cette force jaillissante de vérité et d'optimisme qui se traduisaient dans une plastique saine, vigoureuse, franchement humaine.

Une coïncidence curieuse et caractéristique avait donné bien vite au Napolitain de Rude un camarade. Quand, au Salon de 1833, le marbre définitif de l'Enfant à la tortue se trouva exposé, il eut à ses côtés une œuvre qui bravait comme lui-même l'intransigeance des purs classiques : c'était le *Jeune Pêcheur dansant la tarentelle* de Duret.

La rencontre était piquante. Le marbre de Rude et le bronze de Duret partagèrent l'attention générale et suscitèrent chez les critiques des parallèles sans fin. En réalité, le bronze de Duret était une fantaisie aimable,



LE JEUNE PÊCHEUR NAPOLITAIN

H. Fleury Éditeur. Imp. A. Fourchebeuf

d'un mouvement alerte et agréable, mais toute comparaison est impossible, à moins de s'arrêter aux apparences. Le Pêcheur de Duret gesticule et ne respire pas. Son profil de jouet mécanique indique aussitôt que chez lui tout est dans l'attitude extérieure : la vie profonde qui anime le marbre de Rude est tout autre chose que la présentation romantique à la Duret.

C'est que le Pêcheur de Rude n'est point une récréation ingénieuse, mais une œuvre maîtresse, qui suffirait à la gloire d'un sculpteur. Le marbre a servi à souhait l'inspiration de l'artiste : les reproductions en bronze, comme celle qui figure au Musée de Dijon, ne donnent pas l'impression rigoureusement exacte de l'original : quelque chose de la souplesse de l'enfant échappe, quelque chose du moelleux du corps, du lustre de la peau, de la clarté du sourire, quelque chose, enfin, d'indéfinissable, qui est partout et qui n'est nulle part, et dans cette mystérieuse sensation de la nuance éclate justement la perfection du vrai chef-d'œuvre où tout est valeur et beauté.

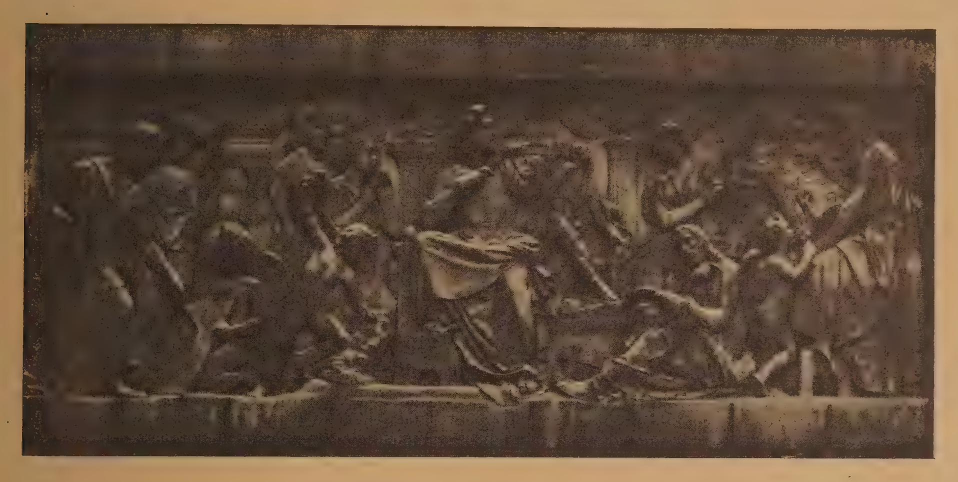
CHAPITRE IX

LES COMMANDES PARISIENNES
L'ARC DE TRIOMPHE

Né ouvrier, Rude est resté ouvrier : les nécessités de l'existence quotidienne se sont durement imposées à lui. Sans doute, il a eu ses moments d'art libre. Mais les journées d'affranchissement n'étaient point sans lendemain. Lorsqu'oublieux un instant des dures étreintes de la vie matérielle, il se laissait aller à l'ivresse de l'art pour l'art, l'heure brève vécue pour la Muse était ordinairement suivie d'heures de perplexité. Tandis que Rude travaillait, par exemple, au marbre de son Pêcheur napolitain, l'argent manquait à la maison. Il ne savait où prendre de quoi payer les praticiens, et sa femme, toujours prête pour la bataille, s'écriait : « Eh bien ! nous vendrons nos chemises ! » La bonne humeur et le courage qui n'abandonnaient jamais le maître trouvaient leur écho dans le cœur de celle qu'il avait choisie pour compagne, et, comme lui, elle bravait dignement les jours d'épreuves.

Les nécessités de la vie courante imposaient donc au sculpteur ce labeur d'atelier qui consiste à mettre l'art au service des circonstances. Au début de son installation à Paris, Rude avait été obsédé par l'idée de la « commande ». Conscient de la partie redoutable qu'il avait engagée en quittant Bruxelles, il voulait s'assurer du lendemain. Peut-être les frais du retour ont-ils créé de la gêne dans le ménage, car le sculpteur ne se contente pas d'accueillir les offres, il va au-devant d'elles. Un concours est-il institué, pour le fronton de la Madeleine par exemple, il songe à s'inscrire, mais le sujet ne l'inspire guère. Un sujet mythologique lui paraît plus favorable, ce sera le *Prométhée animant les Arts.*

Ce bas-relief de pierre décore la façade de la Chambre actuelle, du côté qui regarde la Seine, au fond de la cour d'entrée, au-dessus de la porte qui donne accès aux députés. On peut y voir le type le plus caractéristique de la production de Rude ouvrier d'art. Aucune inspiration n'a réchauffé la pierre, qui est demeurée insensible. Ce serait faire tort aux reliefs de Tervueren que de les rappeler en face de cette œuvre où rien ne vibre. Sans doute le ciseau du maître a fait son office, le sujet est méthodiquement traité, la facture est correcte, mais on ne peut dire plus.



Prométhée animant les Arts.
(Chambre des Députés, à Paris).

Rude a voulu figurer Prométhée, la torche à la main, présidant à l'effort artistique qui anime la matière. Mais la matière est restée inerte et nous n'avons que des gestes. Prométhée est au centre, dans un décor de portique. Autour de lui naissent des dessins, des sculptures, des monuments : parmi cette floraison, nous remarquons à droite le *Milon de Crotone* de Puget ; à gauche, un architecte manie le compas ; à coup de maillet, un génie s'attaque à un masque ; d'autre part, une jeune fille joue de la lyre ; enfin un peintre semble avoir emprunté les traits de Rude lui-même, sans que l'allusion paraisse justifiée en pareil lieu.

Mais, pour ses œuvres de métier, Rude n'a point le choix des sujets. D'un thème de mythologie allégorique, voici qu'il passe à un épisode chrétien.

Le *Baptême du Christ* était une commande destinée à l'église de la Madeleine. Le marbre de ce groupe figure, en effet, dans la chapelle des Fonts Baptismaux de la grande église parisienne, à peine visible, d'ailleurs, tant il est mal éclairé. La petite église de Ville-d'Avray, en Seine-et-Oise, possède, par contre, le plâtre même de Rude, dont une maquette de dimensions réduites appartient, d'autre part, au Musée d'Angers.

Si nous considérons cette œuvre, les qualités et les défauts qu'elle comporte nous frappent immédiatement. C'est, avant tout, une étude de nu extrêmement fouillée. Les têtes et les attitudes sont observées avec un rare bonheur et la technique en est du plus haut intérêt. Au point de vue de la plastique, la jambe repliée de saint Jean-Baptiste et la jambe du Christ sur laquelle porte le poids du corps constituent des morceaux d'une exceptionnelle valeur. Mais, au point de vue religieux, rien n'est plus indigent que cette composition. L'artiste a fait un effort pour traduire une idée qu'il a prise de bonne foi pour une idée religieuse et il s'est trompé si gravement que l'effet en devient choquant. La disproportion voulue des figures du Christ et de saint Jean-Baptiste prétend rendre la distance qui sépare le Maître et le Précurseur. Or, ce moyen d'expression est trop matériel, trop faible et trop médiéval : il porte à faux. Ce n'est point la taille du Christ qui marque en lui le Sauveur et le Dieu. La signification que le sculpteur attache à l'amplification de sa figure principale est perdue pour le fidèle ignorant des conventions romanes et la disproportion ne reste à ses yeux que comme une faute de goût. L'effort du Précurseur pour se hisser jusqu'au Maître détermine une tension qui donne de l'intérêt au mouvement en ce qui concerne la technique, mais qui est déplaisante au point de vue de l'effet esthétique d'une œuvre dont le sujet requiert surtout une noble sérénité. Et que dire, aussi, de l'ange qui, de l'autre côté du Christ, fait pendant à saint Jean-Baptiste ! Il est visible que Rude a voulu éviter l'ange traditionnel et banal et donner au sien une individualité, une expression humaine. De fait, il a pris pour modèle un gamin qu'il a vigoureusement modelé, à la bourguignonne. Seulement, pour faire de ce gamin un messager céleste, il ne s'est pas contenté de lui prêter des ailes ; il a répandu sur ses traits un certain air de componction, hélas ! tellement artificiel que, malgré soi, à considérer ce visage aux yeux couverts et faussement pensifs, on se prend à douter de sa sincérité.

Ainsi, le sentiment religieux fait défaut à ce groupe. Le sujet a été traité avec le souci de symbolisme matériel que peut supporter un thème



Tête de Christ. — Étude pour le Baptême.

Musée de Dijon.

païen, mais dont un thème chrétien ne saurait s'accommoder. Le *Baptême* reste comme une affirmation nouvelle de la maîtrise que le ciseau de Rude a su acquérir et des qualités techniques dont le mérite supérieur fait de certains morceaux, comme la *Tête de Christ*, de splendides modèles de facture.

Il faut le constater encore une fois, Rude est mal à l'aise dans les sujets qui exigent une pénétration intime de l'âme chrétienne. Le philosophe tolérant et éclectique qu'il est laisse échapper ou traduit à contre-sens, par l'effet d'un matérialisme brutal, le sentiment religieux. La chaire de Lille nous a prouvé qu'il était moins gêné dans l'interprétation des allégories morales. Une nouvelle preuve de cette préférence nous est donnée par une œuvre toute simple et toute gracieuse : *la Bonté*.

La Bonté fut l'apport de Rude au monument funéraire que les élèves de Cartellier érigèrent collectivement à la mémoire regrettée de ce maître, dont le tombeau se trouve à Paris, au cimetière du Père-Lachaise. Dans la figure allégorique qui représente son appoint à l'œuvre commune, Rude a su rendre le sentiment très tendre et très doux qu'il gardait à l'auteur de *Vergniaud*.

Entre les deux colonnes cannelées d'un portique classique s'encadre une belle jeune fille, aux traits purs et aux bras nus, vêtue d'une robe lâche que retient à la taille une ceinture : telle est la *Bonté* de Rude. Une légère inclinaison de la tête approche ses lèvres d'une colombe, symbole de la douceur. Le modelé très moelleux du relief est une caresse pour l'œil, comme la bonté est une caresse pour le cœur. A cette composition sobre et charmante préside une harmonie délicate qui est à la fois dans l'attitude et dans l'expression, et, justement, grâce à cette harmonie toute en nuances, se trouve rendue, par les moyens plastiques dont dispose le sculpteur, cette eurythmie morale qui est la source et la caractéristique de la véritable Bonté.

Les œuvres calmes ou animées, simples ou complexes, religieuses ou profanes qui viennent de défiler sous nos yeux n'ont cependant pas longtemps retenu la pensée de leur auteur. Il en est tout autrement de celle qui appelle maintenant notre attention : la décoration de l'*Arc de Triomphe de l'Étoile*.

Qui sait si l'espoir de trouver une place dans la phalange des décorateurs de cette masse gigantesque n'a pas été, au fond, la principale raison du



La Bonté (Tombeau de Cartellier.)
(Cimetière du Père-Lachaise, à Paris.)

retour à Paris ? Nous n'avons assurément sur ce point aucun témoignage précis, mais nous savons quelle avait été, à Bruxelles, l'insistance décisive de Roman pour ramener Rude en France. Roman faisait miroiter aux yeux de son ami de grands travaux. Or, Roman lui-même était



Cliché A. G.

La Marseillaise du Départ des volontaires.
(Arc de Triomphe de l'Étoile, à Paris.)

de ceux qui entendaient participer au revêtement sculptural de l'Arc de Triomphe, puisque la grande pensée napoléonienne était reprise au lendemain de l'Expédition du Trocadéro. Ce qui est certain c'est qu'à la distribution de 1829, il fut fait une place à Rude parmi les artistes appelés à collaborer à la décoration du monument.

La Révolution de Juillet, il est vrai, survint et épargna à l'équipe des



LE BAPTÊME DU CHRIST.

H. Fleury Éditeur.

Imp. A. Porcabeuf.

collaborateurs et à Rude lui-même la tâche ingrate de sculpter une apothéose militaire de la Restauration. Louis-Philippe ne semble-t-il pas faire revivre l'Épopée révolutionnaire et l'Épopée impériale en tant qu'achèvement de la Révolution ? Le roi qui va ramener les cendres de Napoléon paraît tout désigné pour dédier l'Arc de Triomphe à la mémoire des patriotes et à la gloire du Conquérant. Aussi bien, le roi bourgeois ne répugne pas, au lendemain de l'avènement, à parler à l'imagination populaire. C'est pourquoi, dès les premiers jours du règne, Louis-Philippe ordonne de reprendre les travaux en se référant aux dispositions de la donnée primitive, si longtemps oubliée. Le ministre de l'Intérieur de la monarchie de Juillet, M. de Montalivet, renoue la tradition de son prédécesseur impérial M. de Champagny : l'Arc célébrera, en haut-relief, le *départ et le retour triomphant des armées de la République et de l'Empire.*

Rude a beaucoup travaillé pour l'Arc de Triomphe. Il a eu, pour sa part, à sculpter le *Retour d'Egypte* et le groupe du *Départ des Volontaires de* 1792, que l'on appelle aussi parfois la *Marseillaise.* Or, à ne considérer que le Départ, qui reste le plus beau titre du Maître, nombreux sont les dessins, nombreuses les esquisses qui ont précédé et préparé l'exécution définitive, témoignant des travaux d'approche dont l'ardeur consciencieuse de l'artiste s'était imposé la charge. C'est que, si le Retour d'Egypte n'a inspiré au grand sculpteur dijonnais que d'élégantes figures et d'ingénieux détails, l'idée du Départ des Volontaires de 1792, au contraire, a fait vibrer en lui ce qu'il avait de plus intime et de plus profond : toute l'âme de l'artiste et de l'homme.

Le *Départ* est, de toutes les œuvres de Rude, la plus connue et la plus populaire. Or, il se trouve que, cette fois, l'impression première est la bonne. Il s'agit bien d'un de ces chefs-d'œuvre qui saisissent du premier coup, qui parlent à l'âme même la plus inculte et qui, si elles suscitent l'admiration spontanée de tous, n'ont rien à craindre de l'analyse de quelques-uns. Rude n'a jamais été plus lui-même que dans sa Marseillaise. Il s'y retrouve tout entier. L'enfant du peuple, le patriote armé qui, à huit ans, endossait l'uniforme du Royal-Bonbon, le duelliste de Saint-Seine-sur-Vingeanne qui avait, si jeune, le culte de son honneur militaire, le héros de l'algarade de 1815, enfin l'héritier d'Antoine Rude et de Frémiet pour qui l'épopée guerrière est l'expression suprême de la Révolution : voilà tout ce qu'il faut se rappeler pour comprendre l'œuvre la plus monumentale de Rude.

Le sujet aussitôt conçu et arrêté, un souffle épique a soulevé l'artiste. Ce qu'il représentera, c'est un monde : l'épisode qui renouvelle l'histoire, le moment unique des Annales nationales. Dans l'étroitesse d'un groupe en relief, en quelques figures colossales, devra tenir cette grande idée : *la France patriote, la Liberté armée contre l'Envahisseur*. Il faudra que dans ce relief retentisse la grande voix de la nation, que jeunes et vieux, enflammés, s'élancent, héroïques et confiants, à l'ennemi.

On raconte que Sophie Rude, qui, dans l'atelier de son mari, posait pour le *Génie de la France*, avait beau s'époumoner et crier de toutes ses forces, Rude lui répétait toujours : « Plus fort, plus fort ! » Et Rude, en vérité, a réalisé ce miracle qu'il paraît impossible que la France ait crié plus fort qu'elle ne crie dans son œuvre.

Ce qu'il y a d'admirable dans cette œuvre maîtresse, c'est la synthèse. Une grande synthèse, en art, est le triomphe et aussi la marque suprême du génie. Or, une grande synthèse en sculpture suppose la concentration vigoureuse de la pensée, un souffle créateur qui prête la vie au moindre grain de pierre et dote chaque détail de sa signification propre, — subordonnée pourtant à l'idée directrice de l'ensemble, — une puissance de conception, enfin, qui donne à la composition l'unité souveraine et développe autour d'elle les éléments accessoires comme autant d'harmoniques du thème fondamental. L'œuvre superbe où préside le Génie de la France réalise à merveille ces conditions. Dans la figure centrale, le *cri de détresse*, qui est en même temps *cri de guerre*, fait l'unité du morceau; le *cri* domine, l'oreille en est frappée en même temps que l'œil ; deux sens, pour ainsi dire, se combinent pour porter l'émotion au plus haut point, et rien, dans la sculpture, ni ancienne ni moderne, ne produit pareil effet. Mais, si le cri est ici en quelque sorte le *centre*, il n'est pas le tout : l'anxiété tragique et fière des traits, les cheveux épars, la vigueur épique du geste, la main dressée, l'épée droite, les ailes frémissantes, éperdument élargies, tout semble propager le cri, tendre l'être tout entier dans la violence du suprême effort. Et telle est la magie souveraine de cet art que l'impression elle-même se prolonge. Fixez l'œuvre d'un œil attentif : elle n'est point immobile; le cri persiste et s'amplifie ; il a commencé en cri d'angoisse, il se continue, s'achève, éclate en cri de victoire.

Les autres figures qui entourent le vibrant Génie de la France et lui font cortège ne sont point inférieures. Les mêmes qualités de style se retrouvent dans le groupe des patriotes armés que la voix sublime transfigure en héros.



Cliché A. G.

Tête de la Marseillaise du Départ des volontaires
(Arc de Triomphe de l'Étoile.)

Ici, Rude suscite pleinement cette sensation à laquelle il s'était essayé à Tervueren, dans le combat d'Achille. Une tête de cheval surgit, hennissante, et c'est toute une cavalerie. Avec quelques personnages seulement,



ÉTUDE POUR L'ARC DE TRIOMPHE (Dessin).
(Collection G. Joliet, Dijon.)

il parvient à donner l'illusion d'une foule, la vision intense de la bataille : c'est le tourbillon qui passe, c'est un torrent de mouvements où jeunes et vieux, hommes et chevaux s'excitent, se mêlent, s'entraînent, et l'impression du tumulte patriotique est acquise. En un mot, c'est, dans un



Cliché A.G.

Éphèbe du Départ des volontaires.
(Arc de Triomphe de l'Étoile.)

bloc de pierre animé d'un souffle créateur, toute l'armée des vainqueurs de Valmy.

Ainsi le cri, le mouvement, voilà la nouveauté de l'œuvre et le secret de sa puissance. Le sublime, ce fut de faire hurler la pierre et de la mettre en marche, non certes d'un pas de parade ou de défilé, mais d'une véritable marche révolutionnaire, de la course héroïque et précipitée à la frontière.

Un pareil défi à la décence académique ne pouvait être, au temps de Louis-Philippe, du goût de tous. Un émule de Rude, — qui fut plus d'une fois mieux inspiré, — David d'Angers, s'exprimait à ce sujet en ces termes :

« La passion qui grimace aux heures les plus solennelles est ridicule. La laideur n'entraîne pas, et le visage de la liberté, tel que Rude l'a rendu, est hideux. La douleur peut crier en sculpture, mais jamais l'enthousiasme qui doit électriser une nation. L'art, dans le groupe du *Départ*, de Rude, est l'expression d'une fausse chaleur. Un acteur qui crie à outrance croit sans doute émouvoir les spectateurs : il agace leurs nerfs ou les fait sourire de pitié. L'étendard, porté à travers l'armée, sur la redoute conquise, vaut le discours le plus énergique de la patrie. Quelles paroles d'un chef pourraient atteindre à l'éloquence d'une telle scène ! La Liberté indiquant du geste aux citoyens en armes le chemin de la victoire, c'est la *Marseillaise* en action.

« Rude a voulu rappeler, sur l'Arc de Triomphe, le départ pour la frontière..... Un groupe de vieillards s'apprête au combat, un jeune homme va partager leurs périls, une figure ailée plane sur eux, et, selon la pensée de l'auteur, elle chante la *Marseillaise*. Telle est la composition du statuaire. D'abord ces personnages, armés comme des Gaulois, sont un contresens. L'homme courbé, qui fait ployer son arc, est non seulement d'un dessin très mou, mais il rappelle une façon de combattre qui n'a nul rapport avec l'époque de la Révolution. La Liberté indique d'une main qu'il faut marcher en avant ; de l'autre, elle appelle les défenseurs de la France ; l'action se trouvait ainsi suffisamment exprimée sans qu'il fût nécessaire de faire hurler la bouche. Le geste aide à comprendre au premier coup d'œil le sentiment moral de ce groupe. D'ailleurs, plus les masses sont imposantes, plus les auditeurs sont nombreux, moins la voix conserve d'action : c'est par des gestes grands et simples qu'on entraîne les foules. Un sabre levé en l'air a plus d'éloquence aux yeux d'une armée que des paroles qu'elle n'entendrait pas. Rude laisserait supposer, par la manière



dont il a traité son personnage principal, que la manifestation patriotique rappelée par lui a tout au plus intéressé quelques Français, tandis que ce mouvement national a soulevé plusieurs millions d'hommes. »

Est-ce jalousie ou incompréhension ? Dans les deux cas, la critique ne saurait être retenue. Une France silencieuse, muette, c'est le mensonge historique que David d'Angers réclame : nous n'y souscrivons pas. *La Patrie en danger* n'est point, en 1792, une allégorie. La vérité historique, c'est que la France a crié de toutes ses forces sa détresse pour appeler ses enfants à l'aide ; la vérité historique est donc bien celle que Rude exprime : tous les ressorts de la nation tendus et le cri suprême éclatant à travers le pays, électrisant les volontés, précipitant toutes les forces disponibles, dans une cohue sublime, au combat, à la victoire.

Et, sans doute, les volontaires de la Révolution n'étaient point des Romains ou des Gaulois, en ce sens qu'ils ne combattaient pas avec des arcs et des flèches, et portaient d'autres vêtements que les soldats de César ou de Vercingétorix ; mais l'idée qui a présidé à la mise en scène choisie par Rude est pourtant respectable, à condition d'être comprise, et l'on avouera alors qu'elle ne manque point de grandeur. Rude est un classique fervent : la forme classique, à ses yeux, en vertu même de son éducation, était moins l'expression d'une civilisation déterminée qu'une sorte de milieu de l'art, et Rude a donné une signification universelle à un épisode national en enlevant aux hommes de 1792 leur caractère contingent pour en faire, au sens absolu, des héros.

La grande guerre de 1914 à 1919 a consacré justement l'œuvre de Rude ainsi interprétée comme l'œuvre nationale par excellence. Heures d'angoisse, heures de joie ont tour à tour rappelé son émouvante image. Timbres de la Croix rouge, médailles et diplômes commémoratifs l'ont reproduite à l'envi. Elle a présidé au défilé triomphal des armées du droit victorieuses. Comme l'hymne de Rouget de l'Isle, le groupe de Rude symbolise définitivement la Patrie.

CHAPITRE X

VIE D'ATELIER ET D'INTÉRIEUR

Rude s'était installé dans un appartement rue d'Enfer. La maison était grande, fort habitée : une de ces ruches parisiennes où bourdonne un peuple laborieux, honnête et d'humeur paisible, dans un quartier de travail.

L'intérieur de Rude nous a été décrit par ses amis. L'atelier se trouvait au fond d'une cour et n'avait rien de luxueux ni même de confortable. Il n'avait d'autre plancher que la terre battue, d'autre horizon que des terrains vagues. Le mobilier était des plus sommaires : l'outillage strictement indispensable à tout atelier garnissait seulement la pièce. C'était un poêle, quelques mauvais sièges, une plate-forme à roulettes pour les modèles, quelques selles à modeler, une table de bois blanc et des planchettes où se groupaient au hasard des maquettes en terre ou en cire, des moulages classiques, des documents et des souvenirs personnels, comme cette main de David que Rude avait voulu mouler à la mort du célèbre peintre.

Montons au second étage : voici le modeste logement de la famille. Quatre pièces le composent, à l'allure bourgeoise et sans autre lustre qu'une minutieuse propreté. Les qualités de la maîtresse de maison éclatent à chaque pas, en même temps que la simplicité extrême du ménage. Dans la chambre, on ne remarque qu'un seul objet d'art : c'est le *Thésée* qui a conquis à Rude débutant la faveur du baron Denon. Près du lit est suspendu un portrait du petit Amédée. Une réplique du buste de Louis David conserve, au salon, le souvenir du maître défunt : il se dresse à côté du piano. Passons, sans nous arrêter, devant la cuisine proprette. Dans un coin de la salle à manger, Mme Rude a installé son atelier spécial, ainsi qu'en témoigne, sur un simple chevalet, une peinture inachevée.

Tel est l'intérieur du Maître. Avec ses goûts, il s'y complaît. Dans son atelier, il aime à se couvrir la tête d'une toque de velours noir, qu'il incline coquettement sur l'oreille droite. Sa barbe de « fleuve », grisonnante de bonne heure, se répand en flot uni et majestueux sur sa large poitrine. Un veston haut fermé, un pantalon large et serré dans le bas composent son habituel costume. La mise de Rude est immuable : elle fait partie de sa personne.

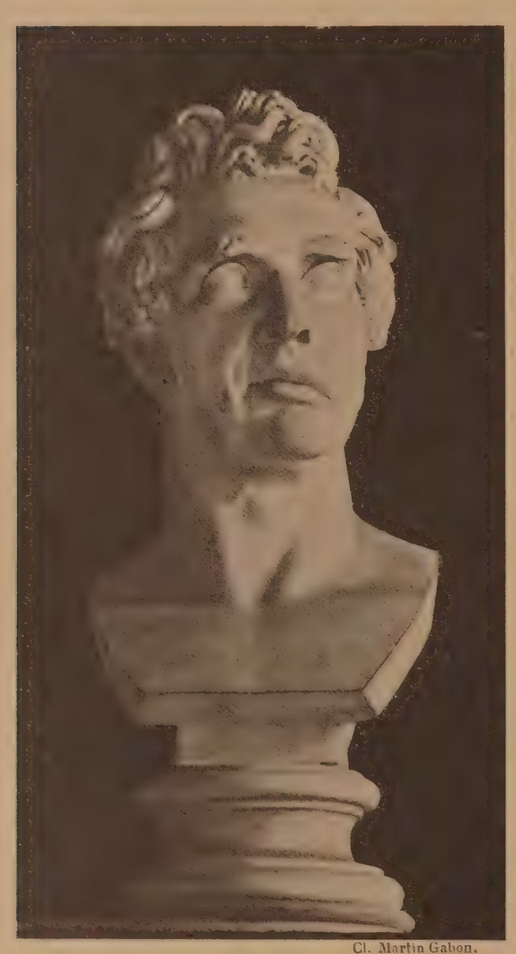
Dans ses vêtements à la coupe familière, le sculpteur se sent à l'aise. Il travaille, sa pipe à la bouche ; il se parle à lui-même en maniant l'ébauchoir ; il fredonne entre ses dents.

Un travail acharné n'a point blasé cet optimiste que l'art enchante dans son moindre détail. Tel jeu de muscles encore inconnu de lui, surpris ou provoqué chez un modèle, le ravit. Il s'approche, il se rend compte de l'anatomie, il admire la variété des mouvements complexes et harmonieux. « C'est étonnant, dit-il, c'est étonnant ! » Car le mot *étonnant* est un de ses mots favoris : mot d'un éternel curieux et d'un éternel optimiste, jamais lassé des surprises que réserve à ceux qui ont le culte de la forme humaine « l'enchaînement anatomique des attitudes ». Et c'est justement pourquoi le mouvement a été la grande préoccupation de Rude, pourquoi aussi le rendu du mouvement a été le grand triomphe de son art : le *Mercure*, le *Départ*, dans des conditions différentes, suffisent à en témoigner. Rude y songe toujours et lorsque seul, dans le silence de l'atelier, il se recueille un moment, tandis que son œil suit vaguement la fumée de son éternelle pipe, à quoi songe-t-il sinon à des combinaisons inattendues de mouvements ?

L'atelier de Rude n'est pas cependant un sanctuaire absolument fermé : si peu amoureux qu'il soit du monde et du bruit, le sculpteur admet quelques visiteurs. Ce sont, en première ligne, les amis qui l'ont rappelé à Paris. Ils font tout naturellement et fidèlement cortège à son existence parisienne. Assidûment, ils fréquentent ses « lundis ». Le plus cher de ces habitués est sans contredit le camarade aimé dont les objurgations arrachèrent Rude à la Belgique.

Rude et Roman s'étaient connus chez Cartellier, élèves tous deux de ce maître excellent, presque en marge de son époque, et qui, sous les dehors de sa personnalité un peu timide, cachait les germes latents d'un art futur. Une sympathie très vive a lié les deux disciples de Cartellier, si dissem-

blables pourtant. Quel contraste n'offrent-ils pas ! En face de ce pur bourguignon qui s'appelle Rude, Roman incarne le parisien : c'est bien le parisien fin, délié, gamin un peu moqueur et très insouciant, mais doté d'un cœur d'or. Des qualités communes ont rapproché, et de plus en plus, les deux amis. Tous deux possèdent cette grande vertu que Rude glorifiait sur le tombeau de Cartellier, leur maître : la Bonté. Leur amitié est de si franc aloi, leurs sentiments sont si sincères, que les deux artistes, émules pourtant, se réjouissent mutuellement de leurs succès, admirent réciproquement leur œuvre, s'encouragent à l'envi.



Cl. Martin Gabon.

LOUIS DAVID.
(Musée du Louvre.)

En attendant, le plus apprécié du public n'est pas Rude, mais Roman. Car Roman a le succès facile et la mode l'a adopté. C'est, en art, le contraire d'un audacieux. Son ciseau est d'ailleurs adroit et agréable, souple et franc ; il a les qualités de son caractère : vif, aimable, enjoué, gracieux et doux. La sympathie universelle conspire pour Roman ; très jeune, il a été décoré ; il est membre de l'Institut ; les commandes pleuvent sur lui. Une *Baigneuse*, gentille et bien sage, qu'il a exposée au Salon de 1831, lui a donné vraiment la grande vogue.

Rude, par contre, sent tout ce que Roman perd à de trop faciles succès.

Il lui répète : « Prends garde de ne pas te laisser absorber par l'art officiel. » Et Roman reconnaît que son ami a raison, mais il se sent jeune et plein de vie, la perspective de l'avenir lui est ouverte, il veut profiter d'une faveur peut-être passagère, il espère qu'un jour viendra où ses productions d'atelier lui auront fait des loisirs et où l'heure de l'art libre sonnera définitivement pour lui.

Un autre ami de Rude était Victor Jacotot. C'était le fils du dijonnais Joseph Jacotot, dont Rude avait fait le buste à Bruxelles. Le père et le fils sont célèbres comme pédagogues : l'un créateur, l'autre propagateur de la grande méthode d'*Emancipation intellectuelle*. Tout naturellement, le fils, continuateur du père, est son décalque. Ingénieux d'ailleurs, cultivé et même fort savant, imprégné d'esprit philosophique et hautement rationaliste, au demeurant un peu trop phraséologue, Jacotot a eu, par ses entretiens, une influence marquée sur Rude.

Louis Dietsch de Dijon, le célèbre musicien, et le peintre Camille Bouchet sont aussi parmi les habitués de la rue d'Enfer. Le jeune Emmanuel Frémiet, que tourmente à son tour le génie de la sculpture, se glisse chez son oncle de plus en plus fréquemment. On y voit encore, outre la sœur du maître, Françoise, une famille Héquet, d'origine bourguignonne, des protégés plutôt que des amis.

Bien modeste en somme — et bien restreint — était ce cercle domestique. Rude n'a rien fait pour en sortir. Les relations ont eu beau s'offrir à lui, il n'a jamais songé à les convertir en amitiés. Les seuls amis qu'il chercha, en dehors de ceux de la première heure, ce furent ses élèves.

Pourtant, de flatteuses admirations sont venues à l'artiste. Thiers, par exemple, a voué un véritable culte au *Jeune Pêcheur napolitain*. C'est lui qui a procuré à Rude le meilleur de ses commandes et il n'a pas tenu à lui que tout l'Arc de Triomphe ne lui fût confié. L'intérêt que Thiers portait à Rude ne se découragea jamais : la réserve même du sculpteur ne le lassait pas. Un jour, dit-on, le ministre de Louis-Philippe l'appelle dans son cabinet : « Je vais être renversé bientôt, — lui dit-il, — et je profite, c'est l'usage, du temps qui me reste pour faire *mon testament*. Que voulez-vous que je vous lègue ? Mon successeur sera mon fidèle exécuteur testamentaire. » Tout autre eût profité d'une si belle occasion. Mais Rude de répondre

simplement : « J'ai des travaux en train, cela me suffit. » Il refuse même un voyage en Italie aux frais de l'Etat : « Merci, merci de tout mon cœur, mais, en vérité, je n'ai besoin de rien ! »



Cliché Braun.

Caton d'Utique.
(Musée du Louvre.)

En somme, Rude, lancé en plein Paris, est aussi peu parisien que possible. C'est un provincial convaincu et la vie qu'il mène est la plus provinciale qui soit. Une soirée à l'Opéra fait l'effet d'une pénitence. « Nous autres, habitants de la rue d'Enfer, — écrit Sophie Rude à une amie, — nous n'entendons guère de bruit. Le tapage du Grand-Opéra nous étourdit. Nous aimons mieux passer la soirée au coin de notre feu. » Et, de fait, c'est bien la bonne vie du coin du feu que l'on mène. A-t-on quelque argent à dépenser, on aime mieux améliorer l'ordinaire, faire quelque bon repas entre intimes en mémoire du pays natal. Pour aider à l'illusion, on commande du bon vin à Dijon : on y met soixante-cinq, quatre-vingts et même cent vingt-cinq francs la feuillette. Tel est le luxe familial que l'on se permet rue d'Enfer. Dans ce milieu affectueux, uni

et cordial, Rude s'épanouit, heureux et confiant, entre une femme aimante et un enfant qui grandit entouré d'une minutieuse sollicitude.

Pourquoi faut-il que de ce fils adulé vienne à Rude son plus grand chagrin ?

Amédée a sept ans déjà. C'est un enfant doux et précoce, élevé en serre chaude. Sa nature délicate s'accommode mal du milieu parisien. A force d'attentions, de soins méticuleux, l'enfant, dans une atmosphère d'amour et de gâteries, a réussi à vivre. Un jour la maladie qui le guette s'abat sur lui et sa frêle enveloppe n'y résiste pas.

Le coup fut si violent que le père, désemparé, fut plusieurs jours sans être capable de reprendre le travail.

Le souvenir d'Amédée resta toujours douloureux pour Rude. Jamais il ne voulait y penser de peur de céder au désespoir. Au début, il ne pouvait souffrir qu'on parlât d'enfants devant lui, et la vue d'un enfant de la famille le faisait pâlir affreusement. Longtemps après encore il conservait le culte silencieux de son affliction. Un ami de la maison, qui avait été le compagnon de jeux du petit Amédée, évoquait un jour devant Rude vieilli l'image de son fils. Rude alors regarda son interlocuteur avec une telle expression d'égarement que le jeune homme, profondément touché de cette poignante réprobation, balbutia des excuses et fondit en larmes. Rude fit un effort, se remit lentement et, après quelques instants de recueillement, parla doucement d'autre chose.

C'est dans l'acharnement de la besogne commencée que l'artiste pouvait trouver, au lendemain de son grand malheur, le dérivatif nécessaire à une douleur trop obsédante pour n'être pas redoutable.

Cinq ans après, il est frappé d'un nouveau coup : Roman expire, jeune encore, au mois de février 1835. Un cancer à l'estomac a condamné à mort le sculpteur à la mode. Il a été atteint juste à l'heure où, cédant aux instances de son ami, il a entrepris une œuvre véritable. Un *Caton d'Utique lisant le Phédon au moment de se percer de son épée* attend inachevé dans son atelier. Roman y a pris un tel goût qu'il a fait promettre à son ami de poursuivre l'œuvre. Aussi, quand Roman a payé sa dette, ce n'est pas seulement par de chaudes larmes que Rude s'acquitte envers la mémoire du disparu : fidèle à sa parole, il parachève le Caton et réalise en une œuvre admirable le rêve de l'ami perdu, mettant à cette tâche toute l'énergie de son talent et toute la piété de son deuil. L'extrême vigueur du Caton lui mérite la place

qu'il occupe au Louvre. C'est à la fois une splendide œuvre d'art et un impérissable monument de l'amitié. Une inscription commémorative touchante associe les deux noms.

ROMAN INCHOAVIT
RUDE AMICUS SUPERSTES PERAGEBAT, 1840.

La statue fut achetée par l'Etat et, à la demande de Rude, le prix intégral en fut versé entre les mains de la veuve de Roman.

Après la perte du petit Amédée et la mort de Roman, c'est l'aventure de Françoise Rude. Un jour, une lettre inattendue apprend à l'artiste que sa sœur Françoise a commis autrefois une faute qui, à ses yeux, entache gravement l'honneur de la famille. Une scène déchirante se déroule rue d'Enfer et Rude chasse ignominieusement la malheureuse de chez lui.

Ce n'est pas sans souffrir beaucoup que Rude a exercé son devoir ou ce que sa conception de l'honneur familial lui faisait considérer comme tel. Si sa rigueur, après tout salutaire, oblige Françoise à recourir à l'hospitalité de son propre fils, marié lui-même et père de famille, un jour viendra où Rude éprouvera la douceur parfois amère du pardon. Françoise retournera dans la maison de son frère ; c'est entre ses bras qu'elle rendra le dernier soupir et, de ses propres mains, Rude en larmes l'ensevelira.

Mais, tandis que la triste Françoise, éperdue de la scène qui avait suivi la révélation de sa chute, s'enfuyait en Bourgogne, le maître restait accablé de tant d'infortunes qui le frappaient successivement dans ses affections.

CHAPITRE XI

LE VOYAGE EN ITALIE

Le voyage en Italie est toujours dans la vie d'un artiste un événement considérable. Il était tel surtout pour la génération de Rude : l'Italie n'était pas seulement le pays le plus riche en chefs-d'œuvre artistiques, mais comme la patrie même de l'Art. Les idées essentielles qui dominaient l'esthétique officielle expliquent ce privilège : le classicisme régnait. Le Moyen-Age était le domaine de l'archéologie et non celui de l'art. L'opinion admise était que l'Antiquité, retrouvée en Italie, avait rendu à l'humanité égarée le sens de la Beauté qu'elle avait perdu, et l'Institut de France avait consacré cette doctrine, lorsqu'en l'an IX il avait couronné le fameux mémoire d'Emeric David, rédigé pour répondre à la question académique suivante : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre ? » Aussi bien le livre d'Emeric David, que Rude appelait le bréviaire du sculpteur, était un monument élevé à la gloire de l'Antiquité grecque ; la valeur de l'art italien tel que le comprenait la génération d'alors s'y trouve définie à merveille dans ces mots : « Quelques-unes des causes qui avaient fait inventer les arts chez les Grecs les firent naître en Italie. »

L'idée de « renaissance » s'affirme dans cette phrase avec toute sa plénitude. Cette nouvelle vie que l'art classique a trouvée sur le sol italien n'est qu'un décalque de sa vie première. Aussi Emeric David ne perd-il pas une occasion de parler de l'*infériorité* des Italiens comparés aux Grecs, et le dogme est si sévère que Michel-Ange lui-même n'obtient pas mieux qu'un accessit : « Michel-Ange, — écrit Emeric David, — ... aurait sans doute approché les Grecs de plus près dans l'art statuaire si son génie se fût uniquement

appliqué à cet art. » Ne croirait-on pas entendre un Boileau appréciant un Molière en face d'un Térence ? Et, de fait, Emeric David apparaît comme le Boileau de la sculpture : c'est, des deux parts, la même conception ultra classique ; le moderne le mieux doué ne vaut que comme disciple et imitateur de l'incomparable Antiquité.

L'Italie, refuge de l'art antique et berceau de la Renaissance, était vraiment considérée comme la patrie de l'Art. La Villa Médicis n'était pas seulement comme elle l'est aujourd'hui pour nos artistes, une manière de Prytanée où le dieu Etat leur fait les loisirs nécessaires, c'était mieux encore : la pénétration au sein même du pays par excellence de l'esthétique, au cœur de cette Italie, source sacrée de toute beauté classique et de toute inspiration. On peut dire que l'enseignement académique était uniquement orienté vers l'Italie.

L'image de cette Italie si vantée ne pouvait donc manquer de hanter l'esprit de Rude. Pourtant Rude était déjà dans sa soixantième année et il n'avait pas encore été en Italie. Le cas est rare. Ce grand prix de Rome qui n'avait encore jamais passé les Alpes et dont la barbe était déjà presque toute blanche a été assurément une exception bien singulière dans cette génération d'artistes amoureux de l'art antique et de la Renaissance italienne, reflet de l'Antiquité.

A dire vrai, les événements seuls avaient empêché jusqu'à un âge avancé, jusqu'en 1843, le voyage de Rude. Nous savons quelles raisons politiques et quelles circonstances intimes avaient autrefois conspiré pour substituer, au lendemain d'un concours heureux, l'exil en Belgique au séjour en Italie. Marié, revenu à Paris, chef de famille, Rude avait été contraint de travailler obstinément pour vivre : les commandes, provoquées, étaient venues, en sorte que le Maître s'était vu rivé à son atelier, parmi les esquisses et les maquettes successives, dans le feu quotidien de la besogne toujours renouvelée. C'était dans l'atelier de la rue d'Enfer, comme autrefois au rez-de-chaussée paternel de la rue Poissonnerie à Dijon, le labeur acharné de l'ouvrier courageux, endurant, infatigable.

Cependant l'Italie revenait fréquemment, nous dit-on, dans les conversations du Maître. Non pas qu'il exprimât d'amers regrets sur les événements dont la complicité l'avait détourné d'abord, retenu ensuite. Cet optimiste incorrigible avait une horreur singulière des regrets ou tout au moins de leur expression. Mais, s'il ne faisait jamais allusion à ses déceptions d'autre-



MAQUETTE DITE « TÊTE DE VIEILLARD »
(Musée de Dijon.)

fois, il faisait souvent allusion à l'Italie, à Rome notamment. Le peintre Camille Bouchet, l'un des habitués de la rue d'Enfer, connaissait l'Italie, et Rude le questionnait souvent. Il s'était fait, disait-il, une idée de Rome et il voulait savoir si l'impression que son imagination d'artiste dégageait de ses lectures était conforme à la vérité. Et Bouchet a dit lui-même : « Ses conversations sur Rome se renouvelaient fréquemment. Il aimait à me demander des renseignements sur tel ou tel monument, sur la situation de tel autre. Il s'était créé, disait-il, une Rome qu'il voulait comparer avec la réalité. »

Évidemment, Rude comptait voir un jour l'Italie. Bouchet lui répétait à toute occasion qu'il devait se décider à faire ce voyage. Toute conversation sur l'art, entre ces nourrissons de l'école classique, ramenait fatalement le nom de l'Italie. Les deux camarades alors laissaient librement s'envoler l'un ses souvenirs, l'autre son imagination. Le projet d'un voyage en commun surgissait, il s'agrémentait de combinaisons d'itinéraires possibles, mais jamais aucune date n'était mise en avant et le voyage en Italie demeurait à l'état de rêve délicieux et lointain.

Enfin, pendant l'hiver de 1842-1843, il fut arrêté que le voyage aurait lieu au printemps et le 1er avril 1843 fut fixé pour le départ. Ce n'était pas une petite affaire, sous Louis-Philippe, qu'un voyage en Italie. Les deux compagnons de route s'étaient donné rendez-vous à Dijon. Le programme fut suivi de point en point et l'on quitta la capitale de la Bourgogne le 1er avril, ainsi qu'il était convenu ; le surlendemain, les voyageurs prenaient, à Lyon, le bateau pour Arles, et, puisque le Dr Legrand nous a conservé dans son livre la relation de Bouchet, nous avons la chance de pouvoir suivre d'étape en étape l'itinéraire du Maître.

Arles, ville antique, fut son premier arrêt et sa première découverte sur le chemin de l'Italie. L'esprit de l'artiste était avide d'impressions, et cette Antiquité qu'il cherchait partout venait aussitôt s'offrir sous toutes les formes à ses yeux complaisants. Témoin le récit de l'entrée dans Arles que nous devons à Bouchet : « Comme nous entrions dans cette ville, une vieille femme assise et filant à la porte de sa maison attira les regards de Rude. Surpris à l'aspect de cette belle vieillesse, il s'arrêta et me dit de son ton grave et doux : « Bouchet, mais voyez donc ! quel maintien, quelle noblesse ! c'est la mère d'Ulysse ! » Ce mot seul suffit à montrer dans quel esprit classique était entrepris le voyage.

Après Arles, ce fut Marseille et la Méditerranée. Rude, qui ne connaissait pas la Méditerranée, en fut ébloui. A Nice, Bouchet, qui a une visite à faire, abandonne un moment son compagnon : « J'avais dans cette ville à visiter une famille de compatriotes. Rude voulut m'attendre au bord de la mer. Le soleil montait ; je l'installai dans un abri que je connaissais, une espèce de grotte à moitié inondée, dont le vaste portique s'ouvrait sur la mer. Je l'y laissai bien établi, assis sur un point culminant, des cigares sous la main et la pleine mer en perspective. Je revins au bout d'une heure ; lui, souriant à mes excuses de l'avoir ainsi abandonné, me dit : « Excusez-moi plutôt de vous avoir oublié. Croyez-vous qu'on puisse s'ennuyer ici ? Je vois pour la première fois cette *mer bleue* dont les anciens ont tant parlé, mais que leurs descriptions ne m'ont jamais montrée aussi belle que je la vois, aussi éloquente que je l'entends. Tenez, ne sont-ce pas les coursiers de Neptune qui accourent ainsi, blancs d'écume, à la surface des flots ? Et ne voyez-vous point passer, là-bas, le char d'Amphytrite ? »

Ainsi, dans ce voyage, la mythologie, l'épopée antique et l'histoire héroïque du monde ancien se retrouvent à chaque étape. C'est comme l'atmosphère que Rude respire, le milieu qu'il doit à son éducation et qu'il emporte avec lui en Italie.

De Gênes, Rude se rend par mer à Naples. Et, tandis que les longues opérations du passeport et de la douane retardent le débarquement, les deux artistes s'emplissent les yeux de la baie inoubliable. Le soleil du matin illumine doucement la ville qui s'étend, paresseuse et nonchalante, à perte de vue. La mer scintille, peuplée de barques agiles, tandis qu'au fond du panorama le Vésuve laisse silencieusement monter dans l'air transparent son éternel panache de fumée. Mais voici qu'en promenant leurs regards le long du rivage napolitain, les yeux de Rude se fixent sur un détail du décor qui l'enchante : un jeune pêcheur est assis sur une barque, les jambes pendantes ; joyeux, il bat l'eau de son pied nu. « Voyez, s'écrie Rude, il est coiffé comme le mien ! »

C'est bien, en effet, l'enfant de Santa Lucia qui, au Louvre aujourd'hui, joue avec son immortelle tortue. Il a grandi, mais il a conservé son bonnet rouge pendant sur l'épaule ; il a conservé aussi sa santé robuste et sa grâce latine. Rude a tout à coup reconnu le modèle qu'il a jadis si amoureusement sculpté. Cette coïncidence ravit l'artiste. Il y voit comme une consécration de son œuvre favorite, comme un salut de Naples ensoleillée qui, dans cette

belle matinée de printemps, envoie à sa rencontre le petit pêcheur napolitain.

Le Musée de Naples est assurément un des plus vastes de l'Italie entière et l'un des plus riches en œuvres antiques, aujourd'hui surtout à cause des nombreux objets que fournissent les fouilles d'Herculanum et de Pompéi et qui y trouvent asile. D'immenses collections se développaient déjà en 1843 dans le grand bâtiment construit en 1586 et qui, après avoir été successivement un palais royal, une caserne et une université, était devenu, en 1816, le *Museo Reale Borbonico.*

Nous pouvons être certain que Rude a trouvé d'amples matières à méditation, dans les nombreuses et longues salles de cet immense conservatoire. Mais quelques œuvres l'ont particulièrement frappé, du moins à nous en tenir au témoignage si précieux, quoique trop peu prolixe à notre gré, de son compagnon.

Il faut d'abord citer les *Balbus*. Bouchet, en effet, leur consacre une mention spéciale en ces termes : « Il s'était arrêté longtemps devant deux statues équestres, dites, je crois, les Balbus, statues en marbre blanc d'une grande perfection. « Ces deux fiers cavaliers me reviennent à l'esprit, me dit-il ; ils sont simples et superbes tout à la fois. Comme ils sont bien à cheval et quels beaux chevaux ! Quelle belle tournure ! Voilà bien les Romains, les maîtres du monde ! Pourquoi nos artistes français qui ont eu à faire des cavaliers ne sont-ils pas venus prendre un peu du grand sentiment qui domine cette composition ! »

L'instinct de Rude ne le trompait point et les *Balbus* sont, en effet, parmi les plus saisissantes des œuvres antiques qu'expose le Musée de Naples.

« Dans ce même Musée, — continue Bouchet, — un portrait de Dante, buste en bronze, de grandeur naturelle, avait aussi fixé son attention : « Ce doit être fait d'après nature, répétait-il ; voyez quelle vérité, quel caractère dans tous ces traits ! Ne vous semble-t-il pas que le poète serait mieux traduit si ses traducteurs venaient étudier et méditer en face de cette belle tête ? Je suis sûr qu'Ary Scheffer la connaît. »

Le buste qui impressionnait tant Rude est un bronze du quinzième siècle d'un très grand caractère devant lequel tout visiteur s'arrête avec admiration.

Enfin, Naples invite à une excursion au pied du Vésuve : tout fervent classique ne peut manquer de rendre visite à Pompéi. Rude et Bouchet n'ont garde de faillir à ce devoir. Ils vont demander à la ville exhumée ce

que Bouchet appelle « de calmes et hautes émotions », et le peintre nous montre le grand sculpteur contemplant d'un œil attendri les fresques antiques ou s'accoudant à une colonne brisée pour méditer sur cette Antiquité aimée, qui nulle part n'imprègne plus puissamment l'esprit qu'au milieu de l'évocation muette des ruines pompéiennes.

De Pompéi et de Naples, nos voyageurs remontent sur Rome. « Là, — dit Bouchet, — comme à Naples, nous marchons beaucoup, jouissant du soleil, regardant tout et ne nous abritant qu'à l'ombre du Colisée ou sous les voûtes du Vatican. » Le Colisée et le Vatican, ce sont précisément les deux Rome : la Rome des Empereurs et la Rome des Papes, la Rome classique et la Rome de la Renaissance. Rude les a parcourues toutes deux et comme respirées avec avidité.

De la Rome antique, la relation de Bouchet ne retient que le Colisée, et l'on comprend que Rude, épris du grandiose et du majestueux, — ces deux traits caractéristiques de l'Antiquité vue à travers la culture classique, — ait été vivement saisi par la masse imposante de ce cirque prodigieux dont les proportions frappent si fortement l'imagination, même sans l'intervention d'aucune littérature.

Les « voûtes du Vatican » ne permettaient pas seulement à Rude de se garer du soleil romain ; elles le conduisaient aux Musées pontificaux. Le Musée des antiques l'attirait nécessairement. Le livre d'Émeric David n'en célébrait-il pas les trésors ? Le Laocoon, l'Apollon du Belvédère, le Discobole, tant d'autres chefs-d'œuvre encore, réunis par les papes humanistes, s'imposaient à l'attention de Bouchet et de son ami. Pourtant, le témoignage de Bouchet est formel, c'est la Chapelle Sixtine qui a le plus impressionné son compagnon : « La chapelle Sixtine, que nous avons visitée bien des fois, a semblé à notre ami la plus belle, la plus grande, la plus extraordinaire peinture du monde. Elle valait à elle seule, selon lui, le voyage d'Italie. Michel-Ange, qu'il tenait en singulière estime comme sculpteur, est demeuré pour Rude, après sa visite à la Sixtine, plus grand peintre encore que grand sculpteur. « C'est le premier peintre du monde, m'a-t-il souvent répété ; sa peinture est immense. » Il la mettait même au-dessus du Moïse, et cependant en voyant celui-ci il était resté immobile d'admiration. Il me disait plus tard qu'il ne savait pas comment il n'était pas tombé à genoux devant cette figure qu'il lui semblait voir pour la première fois. Pourtant il s'était fait enfermer tout un jour au palais des Beaux-Arts à Paris pour étudier les moulages qu'on en a. « Mais cela ne se ressemble pas, ajoutait-il ;

et tant qu'on n'a pas vu le Moïse dans la place pour laquelle il a été fait, on ne le connaît vraiment pas. »

Quiconque a visité la Sixtine comprendra cet enthousiasme. Cette merveille, la plus étonnante du Vatican, défie la description ou l'analyse. Un sentiment de stupeur s'empare du visiteur à l'aspect de cette prodigieuse accumulation de chefs-d'œuvre : c'est le triomphe de la peinture. Un monde de personnages s'accroche à la voûte, aux pendentifs, aux écoinçons, aux murs : la Création, les Prophètes, les Sibylles, les Précurseurs du Christ et, comme autant de récits épisodiques, les grandes scènes de l'Ancien Testament. C'est la Bible traduite par le plus biblique des pinceaux. Une traduction de la Bible, certes, mais conçue dans le style de Dante. Car, on trouverait difficilement deux génies plus étroitement apparentés que Dante et Michel-Ange : c'est la même concentration de la pensée, la même philosophie inspirée et comme intuitive, ardente et implacable, la même vigueur de coloris, la même puissance créatrice de vie et de mouvement, le même souffle impétueux qui pénètre et convulse les formes et qui en fait pour ainsi dire jaillir les âmes. A travers les siècles, le peintre de la Sixtine s'apparente au poète de la Divine Comédie. Comment donc s'étonner si Rude qui, à travers le buste de Dante du Musée de Naples, entendait résonner les vers impérissables du poète, se sentait pris d'une admiration nouvelle pour les peintures bibliques de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine ?

Le Moïse est aussi une œuvre du même ordre. Dans la statue colossale qui orne le tombeau de Jules II, comme dans ses peintures de la Sixtine, Michel-Ange se révèle un génie biblique. L'énergie sauvage et farouche d'un monde primitif revit dans ce prophète qui va maudire et réprimer. L'idolâtrie des Hébreux a indigné le puissant conducteur d'hommes : la mâchoire vigoureuse se contracte ; les muscles formidables frémissent ; quoique assis encore, l'implacable vengeur de Dieu semble déjà se soulever de son siège pour punir.

Cependant, si tournées qu'elles fussent vers l'Antiquité et la Renaissance, les préoccupations de Rude n'étaient pas exclusives. « Il était, — dit Bouchet, — fort empressé de voir à Rome la sculpture de Canova. »

Ce désir était naturel, si l'on songe à la place qu'occupe Canova dans l'histoire de l'Art. Canova, en effet, a été à la sculpture italienne ce que Louis David fut à la peinture française. De son temps, il passa pour un sculpteur de premier ordre et le premier quart du dix-neuvième siècle fut

plein de sa renommée. Une grande adresse technique, un goût délicat, une assimilation heureuse de ce que la culture d'alors entendait par *perfection antique*, c'était assez pour donner à cet artiste agréable et ingénieux la gloire que d'autres mieux doués n'arrivaient pas à conquérir.

Bouchet nous signale celle des œuvres de Canova qui a le plus intéressé Rude. Il nous en parle en ces termes : « Deux lions de grandeur naturelle qui gardent l'entrée du tombeau d'un pape lui ont paru le plus bel ouvrage de ce maître. L'un de ces lions est endormi, l'autre veille ; leurs attitudes sont grandes et naturelles. L'exécution en est parfaite. C'est, du reste, la seule chose de Canova qu'il ait admirée à peu près sans réserve. »

Canova, le sculpteur par excellence de l'immobilité et de la sérénité, ne pouvait plaire que par exception à cet amoureux de la vie et du mouvement qu'était Rude.

Quant au monument aux lions, auquel fait allusion Bouchet sans en préciser le souvenir autrement, il est aisé de l'identifier. Il s'agit du mausolée du pape Clément XIV qui se trouve à la basilique Saint-Pierre de Rome. Le Pape est agenouillé sur la dalle, le Génie de la Religion et le Génie de la Mort veillent de part et d'autre, supportés par les deux lions symboliques dont Rude a loué la belle facture.

Bouchet ne nous parle pas en détail des autres œuvres de Canova visitées par Rude à Rome. Sa préférence pour les lions du tombeau de Clément XIV, son empressement initial à « voir la sculpture de Canova » autorisent à penser qu'il a vu aussi des œuvres comme le tombeau de Pie VI, l'Amour et Psyché (aujourd'hui au Louvre), la danseuse Corsini et la fameuse Pauline Bonaparte en Vénus de la Villa Borghèse.

Au surplus, les villas et la campagne romaine ont exercé sur le sculpteur un attrait puissant. Il disait à Bouchet : « Admirons cette belle lumière et ces horizons que Poussin et Claude Lorrain aimaient tant à voir ! » Le souvenir de Poussin surtout surgissait naturellement dans l'esprit de Rude devant les splendeurs des villas et la majesté classique de la campagne romaine. Loin de s'étonner de cette réminiscence, on serait plutôt tenté d'y voir un reflet naturel et lointain de cette admiration que Devosge, le propre initiateur de Rude, professait pour Poussin. Le souvenir de Poussin, d'ailleurs si richement représenté dans les Musées et dans les collections de la Ville Eternelle, accompagnait constamment Rude dans ses promenades. Il en était comme pénétré, et, tandis que le directeur de la Villa Médicis, son ami Schnetz, lui faisait parcourir les belles perspectives de son admi-

rable domaine, il se plaisait, au rapport de Bouchet, à rappeler que sous ces ombrages s'était promené Poussin.

De Rome, nos voyageurs passent à Florence ; et nous ne saurions trop regretter qu'ici le témoignage de Bouchet soit si bref et si restreint. Nous voudrions savoir quelle a été l'impression du maître devant l'enchantement du Palais Vieux ou de cette Loggia dei Lanzi où règne si magnifiquement celui au génie duquel telle de ses œuvres si mystérieusement s'apparente, Donatello. Mais le sec récit de Bouchet ne fait positivement allusion qu'à deux monuments : les Tombeaux des Médicis.

Décidément, Rude était pour Michel-Ange plus juste que son oracle Emeric David. Dans l'œuvre du grand sculpteur florentin, les tombeaux des Médicis devaient logiquement le séduire de préférence, puisqu'ils sont éminemment subjectifs : Julien, général de l'Eglise Romaine, au maintien calme et assuré, est escorté du Jour et de la Nuit ; Laurent, sous les traits du célèbre « Penseur », a pour compagnons le Crépuscule et l'Aurore. Or, le sculpteur glorifie en apparence les Médicis, il rend en fait sa propre conception de l'histoire florentine et traduit en même temps sa rancune et ses espérances.

L'admiration que Rude avait éprouvée pour la Méditerranée à Marseille et à Nice nous laisse deviner ce que fut son extase devant le décor vénitien. Du moins Bouchet nous a montré Rude étreint par cette sorte d'angoisse qui s'empare de tout visiteur sensible dans l'interminable dédale du Palais des Doges. La splendeur de la façade, la richesse des colonnades et des chapiteaux, la majesté des escaliers et des galeries d'honneur parlent haut de la gloire de la Sérénissime République. Mais la ténébreuse politique du Conseil des Dix a laissé comme un brouillard flottant de sombres souvenirs à travers les couloirs et les salles, et les guides excellent à faire valoir le mystère tragique du moindre recoin, surtout lorsqu'ils conduisent le visiteur docile par le « Pont des Soupirs » jusque dans la région terrifiante des cachots. Mais Rude fut si bouleversé qu'il n'eut pas le courage d'aller au bout. Bouchet nous en est garant : « En arrivant au Pont des Soupirs, à l'entrée des cachots, il en avait trop de ces funèbres souvenirs et me laissa visiter seul ces tristes demeures où tant de victimes avaient été entassées. »

Sans doute cette lassitude n'empêcha-t-elle pas le sculpteur de contempler les chefs-d'œuvre de l'art vénitien. Malheureusement, les notes de



LOUIS XIII ADOLESCENT

H. Floury, Editeur.

Imp. A. Porcabeüf.

Bouchet sont muettes sur ce point et nous ne saurions deviner ce qu'a pu penser au juste Rude de cette grande école vénitienne, si caractéristique, où une science décorative incomparable et un luxe de coloris sans égal, joints à un équilibre mental qui semble un effet de l'air même qui se respire au milieu de la lagune, se concilient pourtant avec cette *morbidezza* à peine définissable, faite d'un culte sensuel et distingué de la forme qu'agite discrètement un frémissement d'émotion.

A vrai dire au moment où nous ramenons Rude en France par la route pittoresque du Simplon, nous ne pouvons nous défendre d'un regret, car nous voudrions en savoir davantage sur le voyage de Rude. Songeons pourtant que sans les lignes trop avares de Bouchet, nous n'aurions aucun détail pour reconstituer son itinéraire et constater l'essentiel de ses impressions. Alors nous jugerons qu'il faut nous estimer relativement heureux et savoir gré au zèle opportun du compagnon fidèle auquel nous devons d'avoir pu, dans une certaine mesure, refaire avec notre sculpteur son grand voyage.

Au surplus, il est un geste plus éloquent que tous les écrits et qui peut nous permettre de discerner ce que fut, au total, ce pèlerinage en Italie. Revenu à Paris, Rude brise *Aristée*, son prix de Rome de 1812. Ainsi le contact avec la véritable Antiquité a fait renier au grand sculpteur l'antiquité factice dont on avait abreuvé ses jeunes années. Parti pour l'Italie le cerveau plein de souvenirs, il en revenait convaincu que l'Antiquité n'était point cet art de pure forme qu'on avait tant prôné. Il avait contemplé de près les chefs-d'œuvre ; il les avait interrogés ; il avait entendu le sens de leurs réponses. De ces contemplations muettes que Bouchet a constatées, sans les interpréter, Rude a tiré une déduction : c'est que l'Antique n'était point une formule d'art, mais l'expression d'une esthétique, en sorte que pour l'égaler, au dix-neuvième siècle, il fallait non copier, mais transposer l'Antiquité.

C'est pourquoi la *Vierge* de Canova lui paraissait désormais un pastiche sans intérêt, de même que son propre *Aristée* lui paraissait un méprisable thème d'écolier.

Rude revenait d'Italie, plus fervent classique que jamais ; seulement, cette fois, il avait découvert comment on peut s'inspirer de l'art classique. Il en avait saisi la haute signification. Il avait compris que la culture classique doit servir à l'auteur moderne non pour faire des antiques, mais pour faire de l'art contemporain, de même que l'homme de lettres étudie les grands

auteurs des littératures disparues non pour écrire en grec ou en latin, mais pour créer de belles œuvres dans sa propre langue.

Et si tel est bien le fruit que Rude a rapporté de son voyage tardif en Italie, nous pourrons, certes, regretter qu'il ne l'ait fait qu'à soixante ans ; mais nous nous réjouirons peut-être à juste titre qu'il ne l'ait pas fait à trente. En 1812, l'élève de l'École des Beaux-Arts n'eût pas tiré de l'Italie le profit qu'en a tiré, en 1843, le sculpteur de l'Arc de Triomphe : apparemment, le séjour réglementaire de la Villa Médicis, au lieu de nous coûter un *Aristée*, nous en aurait valu plusieurs, et, ce qui eût été pis, quelques chefs-d'œuvre en moins.

CHAPITRE XII

LES PREMIÈRES ŒUVRES HISTORIQUES

Dès son retour à Paris, Rude se remettait à l'ouvrage. A cette heure où le labeur de l'atelier s'empare à nouveau de lui, il alterne comme auparavant les commandes et les œuvres personnelles. Il n'est cependant plus l'artiste obscur qu'il était à son retour de Bruxelles, ignoré des parisiens, besogneux et obligé parfois de concourir pour les projets les moins appropriés à ses goûts et à son génie. Maintenant le sculpteur de l'Arc de Triomphe est en possession d'un nom célèbre. Il reçoit des offres, il en refuse. Dorénavant il y a moins de distance entre les œuvres de circonstance et les œuvres d'inspiration. La pleine maturité de Rude ne nous offrira donc pas l'équivalent de ce froid bas-relief qui s'intitule « Prométhée animant les arts » et que le sculpteur dijonnais a placé, sans autre souci que celui d'une besogne matérielle, au Palais Bourbon. Précisément, à cette commande, purement décorative, s'opposent les commandes de statuaire que Rude, devenu un maître, a exécutées.

Car les sujets décoratifs se prêtaient mal à l'essor des qualités propres de Rude. N'est-il pas, avant tout, le sculpteur de la vie et du mouvement ? De tels dons, développés encore par le voyage en Italie, se déploieront dans la ronde-bosse avec une autre ampleur que dans le bas-relief d'un panneau ou d'un fronton. Aussi donne-t-il tout naturellement la préférence aux œuvres de pure statuaire. De plus en plus cet art l'intéresse, le passionne : il s'y crée un style et un genre. Bref, il devient, par excellence, statuaire d'histoire.

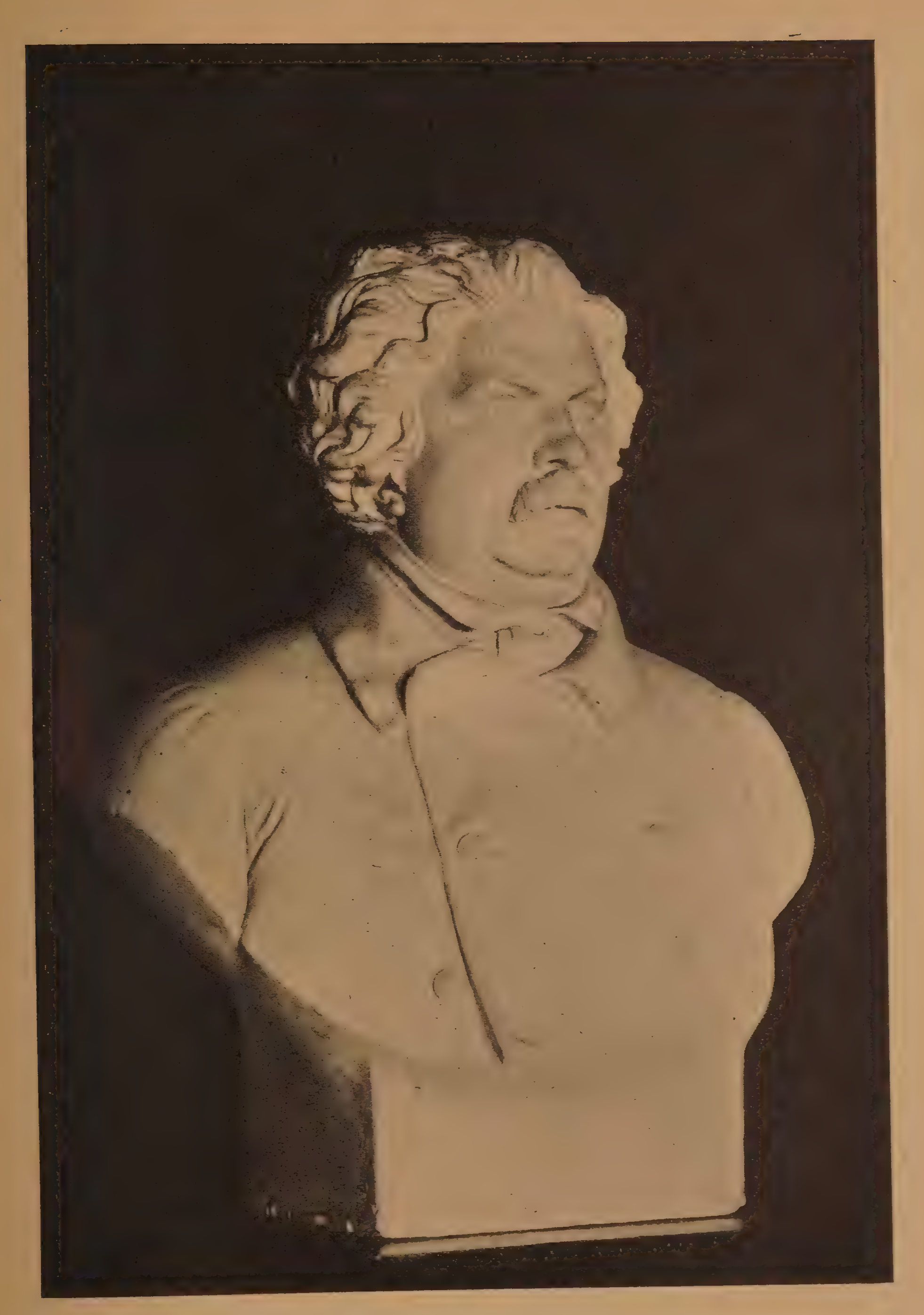
Pour étudier d'un peu près les origines, les débuts et l'épanouissement du talent de Rude comme historien, il faut remonter assez haut dans sa vie

et suivre la formation et les progrès de ce goût nouveau auquel le Maître a dû l'un des aspects les plus caractéristiques de son originalité.

Rude s'était distingué de fort bonne heure comme portraitiste : le buste n'est-il pas l'article courant de la commande dont peut bénéficier un sculpteur ? Dès l'école, l'élève de Devosge s'était essayé au buste, témoin l'œuvre qui lui avait conquis la précieuse sympathie de Frémiet. A Paris, il avait aussi sculpté un buste pour la famille Terneaux, en 1812. A Bruxelles plusieurs bustes l'avaient successivement occupé : buste de Jacotot, buste du conventionnel Bonnet, buste de Villaine, buste de Delille, buste de Louis David, sans oublier le fameux buste de Guillaume d'Orange. De retour à Paris, Rude avait repris le buste de Louis David et commencé un peu plus tard celui de Devosge dont le marbre figure aujourd'hui au Musée de Dijon. Et la série se poursuit en marbre et en bronze après le voyage en Italie : au buste du docteur Benoît Mercier succédèrent ceux de Martine Cabet, de l'éditeur Pagnerre, de Mme Noirot, du représentant James Demontry, sans parler du médaillon de Sophie Frémiet, sa femme, que l'artiste modela pour lui-même et qui vint enrichir à son tour cette galerie de portraits.

Mais la statuaire d'histoire est différente du buste ou du médaillon. Autre chose est représenter des parents ou des amis, des compatriotes ou des contemporains, — fût-ce un roi, — autre chose faire œuvre historique. Dans le personnage historique traité historiquement, l'esprit réclame plus que la reproduction fidèle des traits. Il ne nous suffit pas que l'homme qui arrive à notre imagination tout auréolé du passé ait été, au physique, un homme comme les autres : une émanation de son rôle, de sa vie synthétisée doit se retrouver dans sa figure fixée pour la postérité. C'est l'homme entier que nous voulons, avec la signification qui s'attache à son nom, avec sa personnalité supérieure. Une vérité générale doit se dégager d'une vérité particulière pourtant scrupuleusement respectée. C'est que l'individualité d'un grand homme ne saurait être évoquée historiquement sans l'intervention de sa mission historique, sans l'interprétation de son âme, et sans un reflet de cette âme collective dont l'atmosphère l'a baignée et qui a été comme le milieu même de sa vie.

Tel est, dans toute sa complexité, le problème que Cartellier, auteur de *Vergniaud*, avait soupçonné ; Rude seul a eu l'originalité de le comprendre pleinement et le mérite de le résoudre superbement dans le domaine de la plastique.



Laurent-Antoine Pagnerre.
(Cimetière de Saint-Ouen-l'Aumône, Seine-et-Oise.)

C'est donc ici que Cartellier a été vraiment le précurseur de Rude. Les idées que ce maître, aux heures d'expansion, a murmurées à l'oreille de son élève n'ont pas été perdues. Et il s'est trouvé qu'une conception nouvelle, ébauchée dans des œuvres encore timides ou instinctives, a été confirmée par les chefs-d'œuvre italiens. Rude a admiré Michel-Ange ; il s'est longuement arrêté, à Florence, devant les tombeaux des Médicis : ainsi, la statuaire d'histoire, telle que l'entendait la Renaissance, lui donnait, d'une voix plus haute, le même enseignement. Alors l'instinct se fait conscience.

Si cette orientation vers la statuaire historique est antérieure au voyage d'Italie, l'artiste, encore conduit par des circonstances extérieures, hésitait à s'engager dans une voie où il se sentait entraîné. Au contraire, au retour d'Italie, les hésitations cessent. Rude historien donne sa pleine mesure, et, désormais, coup sur coup se succèdent en ce sens des œuvres caractéristiques, sûres d'elles-mêmes, qui tiennent dans la carrière du Maître et dans l'histoire de l'art français une place d'honneur.

C'est par un buste, et sans qu'il s'en soit douté, que Rude a été conduit, dès 1829, sur la route d'un genre nouveau. Le buste du navigateur *La Pérouse*, en effet, fournit la transition grâce à laquelle le portraitiste fut amené à l'histoire.

Une circonstance toute fortuite avait procuré à son atelier cette commande officielle : la découverte, en 1828, par Dumont d'Urville des restes des deux navires, l'*Astrolabe* et la *Boussole*, commandés par son infortuné devancier lors de l'expédition fatale de 1787.

Or, Rude n'a point connu La Pérouse, qui est pour lui un homme du passé. Sans doute, il s'entoure d'éléments réels pour restituer la physionomie du navigateur ; mais il y met du sien ; il cherche à exprimer quelque chose d'un personnage recomposé à distance et dont sa propre réflexion s'est créé une idée. Un effort à peine visible pour sortir du style du buste ordinaire résulte de ces conditions particulières et de la conscience avec laquelle l'artiste s'applique à commémorer la victime du devoir. Et c'est bien vraiment, pour la première fois, — dans une œuvre par elle-même médiocre, — l'effort vers la représentation historique qui s'ébauche, à l'insu même de l'auteur.

Cette tendance modeste vers un genre nouveau n'aurait pas donné grand résultat et serait peut-être restée pour nous inaperçue, si le souci naissant qui s'y révèle à l'examen n'avait heureusement trouvé l'occasion de se



Cliché Braun.

LAPÉROUSE.
(Louvre, musée de la Marine.)

développer un peu plus tard. En 1836, Thiers demanda à Rude une statue de Maurice de Saxe qu'il destinait au château de Versailles. Fait curieux à noter : ce premier travail de *statuaire historique* proprement dite, imposé en somme par un homme d'Etat, paraît avoir d'abord singulièrement gêné le sculpteur. Il hésite et tâtonne, cherchant sa voie. Evidemment, les idées de Cartellier luttent sourdement en lui avec les préjugés classiques : c'est l'instant critique où se joue secrètement la destinée de Rude historien. Les timides conceptions de l'auteur de Vergniaud se perdront-elles à jamais ou vont-elles s'épanouir ? Rude enfin se laisse aller : l'inspiration salutaire l'emporte, et cette commande ministérielle, acceptée d'abord avec plus de résignation que d'enthousiasme, enfante un chef-d'œuvre.

Des préoccupations toutes modernes assiègent l'artiste. Maurice de Saxe ne sera pas un Alcibiade ou un Scipion, mais il sera lui-même, un capitaine du dix-huitième siècle, vêtu en maréchal de France et agissant en maréchal. Pour l'interpréter ainsi, il faudra étudier la carrière de l'homme et le milieu au sein duquel il a vécu, le costume de son temps, les attributs qui ont effectivement entouré ses dignités. Aucun détail ne saurait être négligé. Il ne faudra oublier ni le lustre de l'étoffe, ni le cuir mou des bottes, ni le rembourrement intérieur de la cuirasse. Il faudra songer aux bouts carrés de la chaussure, soigner la dentelle si chère à Buffon ; il faudra barrer la poitrine du grand cordon et l'orner de la croix de l'ordre. A plus forte raison, la psychologie du personnage se manifestera-t-elle, et l'esprit de la génération qu'il a remplie de sa renommée.

Le maréchal de Saxe sera donc ressuscité par Rude tel que l'histoire doit le retenir. Il apparaîtra sur un champ de bataille en gentilhomme somptueux et fier. A ses pieds une roue d'affût brisée et une grenade qui éclate figureront la mitraille. Derrière, une fascine de tranchée surmontée de gantelets et d'un casque complètera le décor nécessaire. Le bâton de commandement s'y appuiera, tenu d'un geste noble et calme par le personnage droit, majestueux, solennel, élégant et souple pourtant sous son armure, présidant avec la sérénité de la certitude à une victoire éternelle. Et dans ce marbre — que possède le Louvre depuis 1890 — ce n'est pas seulement le maréchal de Saxe qui s'incarne, le sculpteur a vu plus loin : dans cette figure unique, la distinction et la noblesse raffinée de l'Ancien Régime se fondent avec la puissance imposante du grand capitaine, en sorte que le spectateur a devant lui, du coup, l'évocation magistrale d'une époque et d'une société.



LE MARÉCHAL DE SAXE

H Fleury, Editeur

Imp A. Porcabeuf



DUPIN AÎNÉ.
(Musée de Dijon.)

15

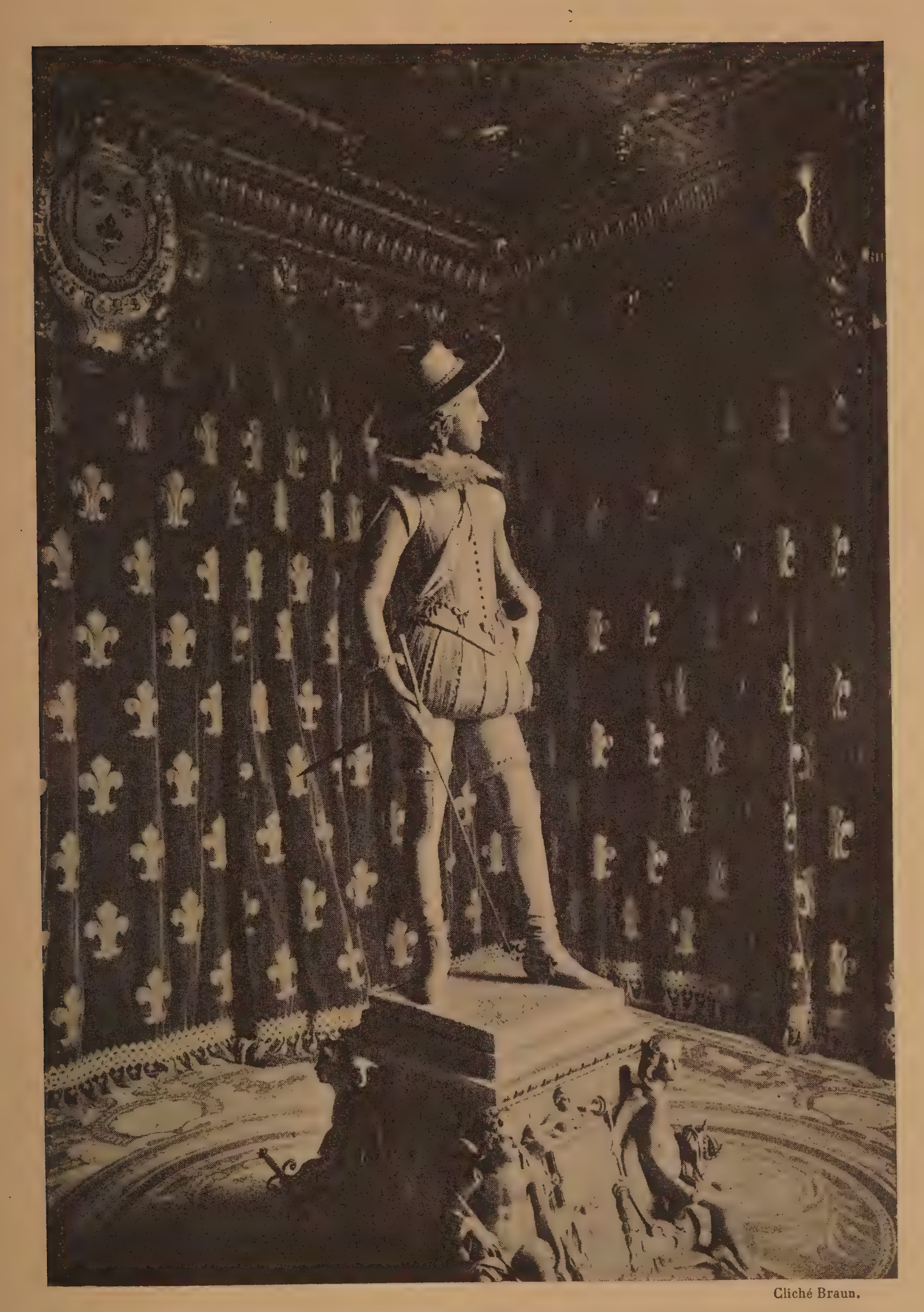
L'année même où il avait exposé le *Maréchal de Saxe*, en 1838, Rude a sculpté aussi un buste d'une énergie singulière, qui, à certains égards, peut se rattacher légitimement à la série de ses œuvres historiques, et auquel se rapporte, d'ailleurs, une anecdote piquante.

Un soir, l'on causait entre artistes. Une discussion s'éleva, dit-on, sur le rôle du portrait dans la statuaire. L'un des interlocuteurs soutenait cette thèse qu'il est, de par le monde, des *têtes impossibles*, si ingrates qu'aucun artiste n'accepterait de les faire à aucun prix. Rude émit la thèse contraire et la maintint avec l'énergie qui lui était habituelle, affirmant qu'un statuaire doit pouvoir saisir une tête quelconque, à moins de n'être tout bonnement qu'un maladroit. La discussion s'échauffant, on en vint, comme il arrive fréquemment en pareil cas, à un pari. « Accepteriez-vous donc — dit à Rude son contradicteur — de faire le buste de Dupin aîné ? » Rude releva le défi. Il alla trouver incontinent l'homme politique dont la laideur proverbiale était l'enjeu de l'expérience, et il obtint aisément de lui la permission de démontrer, par la maîtrise de son ciseau, la toute-puissance du talent.

Il faut reconnaître que l'adversaire de Rude avait su choisir son homme : à bon droit, Dupin passait alors pour le type achevé de la laideur humaine. Une tête dégrossie comme à coups de hache, un front bombé et proéminent, de petits yeux creusés à la vrille, un nez tout rond et comme rapporté sur le visage, des lèvres charnues et gonflées, une mâchoire énorme, une face plissée, bossuée, couturée : telle était la partie la plus séduisante de ce personnage massif, mal vêtu, rustaud et lourd, aux jambes mal équarries et gauchement posées sur de gros souliers boulonnés de clous. Pour tout dire d'un mot, Dupin aîné était le modèle rêvé d'un caricaturiste et la *charge* sculptée par Daumier n'a, semble-t-il, qu'à peine exagéré les traits de l'original.

Mais cet homme, grotesque au repos, prenait sa revanche à la tribune. C'est un véritable orateur. A la Chambre, le feu de l'éloquence illumine le visage, colore la face, vivifie les traits ; les yeux pétillent et éclairent en quelque sorte de leur lueur cette mimique infiniment variée qui accompagne et entraîne l'accent chaleureux de la voix.

Dupin pose pour Rude, mais il ne pose pas inerte, car Rude entend exprimer le Dupin de l'histoire, c'est-à-dire l'orateur. Celui-ci se définit en se racontant : il parle avec feu de son plaidoyer pour Ney. Rude tressaille à ce nom qui lui rappelle de chers souvenirs : l'aventure des Cent-Jours à



Cliché Braun.

Louis XIII adolescent.
(Château de Dampierre, Seine-et-Oise.)

Dijon, rue Rameau. L'artiste et le modèle vibrent à l'unisson et le plâtre qui sort de cette collaboration est digne de tous les deux.

On rapporte un joli mot de Thiers lorsqu'il vit, au Salon de 1838, le buste de Dupin aîné par Rude. « Rien qu'à voir cette tête, aurait-il dit, on devine que le personnage porte de gros souliers ferrés. » Il aurait pu ajouter aussi « et l'on sent que l'homme est pétri d'esprit et d'éloquence ».

Ce buste, né d'une gageure, équivaut à une page d'histoire contemporaine : il nous définit, mieux que toutes les dissertations, ce que fut, pour sa génération, Dupin aîné.

Or, voici que la statue du maréchal de Saxe, exposée au même Salon, vaut immédiatement à Rude une commande nouvelle qui va l'engager plus avant dans la voie de la statuaire d'histoire. Le duc de Luynes a contemplé à l'exposition la statue du maréchal. La maîtrise avec laquelle le sculpteur a su rendre un *héros grand seigneur* frappe vivement le richissime Mécène qui songe à honorer, dans son splendide château de Dampierre, le souverain qui fit, au dix-septième siècle, la fortune de sa race. C'est à Rude qu'il demande d'exécuter un *Louis XIII adolescent.* Après quelques hésitations, le sculpteur accepte l'offre : il fera — en argent massif — un pendant à son *Maréchal de Saxe.*

Un vrai pendant, en effet. Le royal adolescent, libre, élégant et fier, complètera le vainqueur solennel et majestueux. Ce ne sera plus, cette fois, la noblesse vigoureuse et triomphante de l'Ancien Régime, ce sera l'aristocratie fine et distinguée dans la grâce de ses délassements quotidiens.

Louis XIII a seize ans. Il s'avance d'un pas de promenade, cambré sur le côté droit. La main gauche, négligente, s'appuie sur la hanche, et ce geste si simple dégage un charme infini ; la main droite, badine, du bout de ses doigts déliés, tient une gaulette qui vient effleurer le sol. Un riche costume moule les formes. De grandes bottes, aux plis élégants, s'évasent discrètement à mi-cuisse. Le haut-de-chausse bouffe gracieusement. Le pourpoint se relève de broderies délicates et se raye d'une écharpe de satin. Une collerette de dentelle s'épanouit autour du cou, droit et souple tout à la fois, et la tête surgit. C'est une tête enfantine encore et pourtant déjà virile. Dans ses traits expressifs se démêlent tout ensemble le type familial, l'affinement de la race, l'alanguissement spirituel et sceptique de celui qui trouva le moyen d'avoir un grand règne sans prendre la peine d'être un grand roi.

Cette statue, aussi franche d'allure, aussi aisée que le David de Donatello, est bien vraiment une éloquente page d'histoire. Et l'on comprend que l'heureux possesseur de cette merveille ait voulu posséder aussi, de la même main, un *Duc de Luynes.*

Le succès est souvent la consécration d'une manière. Ainsi en advint-il pour Rude historien. Les enseignements de Cartellier, la contemplation des chefs-d'œuvre de Michel-Ange, la faveur dont ses récentes œuvres de statuaire historique ont été l'objet, tout l'encourage dans une voie où l'intuition, — aidée de quelques circonstances heureuses, — l'avait peu à peu conduit. Dans ce genre, où le coup d'essai a été si rapidement suivi d'un coup de maître, Rude se sent désormais à l'aise, et c'est alors que pour le confirmer définitivement dans sa vocation, prennent place, dans la chronologie de ses productions, deux œuvres dont la rencontre est d'ailleurs singulière : le tombeau de Godefroy Cavaignac et le Napoléon de Fixin.

CHAPITRE XIII

LE TOMBEAU DE CAVAIGNAC ET LE « RÉVEIL DE NAPOLÉON »

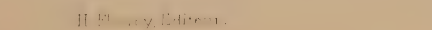
Le tombeau de Godefroy Cavaignac et le Napoléon de Fixin furent commandés à Rude la même année, en 1845. Les deux œuvres furent achevées la même année, en 1847. La coïncidence ne laisse pas d'être curieuse. L'atelier de la rue d'Enfer a vu naître et se développer côte à côte la statue funèbre d'un grand républicain et l'apothéose rétrospective du héros impérial. Les deux œuvres conçues simultanément et exécutées concurremment sont l'une et l'autre d'une inspiration sincère, et la contradiction apparente de cette double sincérité s'évanouit pour qui prend soin d'évoquer le milieu et de se rappeler l'état d'esprit de Rude.

C'est qu'en effet la Révolution et l'Empire se confondent pour les vrais « libertaires » de ce temps-là. Napoléon n'est qu'une déviation de Bonaparte, et Bonaparte n'est que la Révolution en action : les volontaires de 1792 ne sont-ils pas devenus les vétérans de la Grande Armée ? Le loyalisme bonapartiste de Frémiet et l'ardeur révolutionnaire du vieil Antoine Rude se combinent, et l'artiste, qui a hérité de tous deux, honore à cette heure avec autant de conviction le représentant de l'idée démocratique ou le César qui conduisit à la victoire les trois couleurs.

Ce fut, dans le parti républicain, au déclin du ministère Guizot, une émotion poignante lorsque, le 5 mai 1845, la nouvelle se répandit que Godefroy Cavaignac venait de mourir. Cavaignac était l'âme de ce jeune parti. Cœur sûr, intelligence ferme, lettré délicat et comme paré des grâces an-

A

GODEFROY CAVAIGNAC


H. F[illegible]y, Editeur.

Imp. A. Porcabeuf.

tiques — tel un Caton moderne — il paraissait appelé à un avenir politique exceptionnel dans le bouleversement qui déjà menaçait la monarchie de Juillet. L'événement fatal trompait toutes les espérances. A la mort de l'ardent publiciste, une souscription fut ouverte pour lui élever un monument ; mais elle ne donna que de maigres résultats. Les républicains étaient pauvres et Cavaignac succombait à la tâche avant d'avoir pu faire triompher ses idées ailleurs que dans un petit cercle d'amis. La somme réunie par le zèle de ces derniers était infime. Qui donc se chargerait de sculpter un monument pour si peu d'argent ? Rude s'en chargea pour rien.

Godefroy Cavaignac a été enterré au cimetière Montmartre. C'est là qu'une dalle austère marque la sépulture du vaillant précurseur. Que sculpter pour perpétuer la mémoire de ce combattant tombé ? Un *gisant*, comme on disait au Moyen-Age. Et, renouant la tradition des âges héroïques, Rude étendra sur la pierre un cadavre rigide, enveloppé dans un linceul, simple et tragique.

Le réalisme latent dans l'âme de Rude, ce réalisme du Bourguignon, héritier inconscient du vieux génie de sa race, affranchi cette fois des contraintes académiques, se donne libre carrière dans cette œuvre où rien ne limite l'inspiration. Le masque du mort a été moulé soigneusement au moment suprême. Rude interprète ce document et son ciseau en tire les effets les plus surprenants.

Enveloppé dans le linceul avec une négligence apparente, le corps est, en réalité, drapé si savamment que l'anatomie se devine au travers. L'art de plisser l'étoffe n'a jamais été poussé plus loin dans la statuaire moderne. Le pan relevé laisse à découvert la tête, le cou, les épaules, le haut de la poitrine. La raideur de la mort a tendu la peau, décharné les os, fait saillir les muscles. La tête noblement renversée pose sans appui : c'est la tête d'un homme qui a cruellement souffert et l'apaisement du dernier souffle n'a pu effacer les traces douloureuses des affres endurées. Le large front, élargi encore à cause des cheveux aplatis et repoussés en arrière et que la sueur a collés aux tempes profondément creusées, les yeux saillants dans les orbites caves, les joues hâves, le nez torturé, la moustache et la barbe incultes : tout cela, c'est assurément du grand art. Car ce n'est point, — comme l'ont cru quelques-uns, — du simple et brutal réalisme. Rude n'a point figé sur la dalle un cadavre quelconque. Ce n'est pas seulement la souffrance physique qui a tourmenté ces traits : c'est aussi, surtout peut-être, la souffrance morale, l'angoisse de se sentir frappé en plein combat, à la veille du

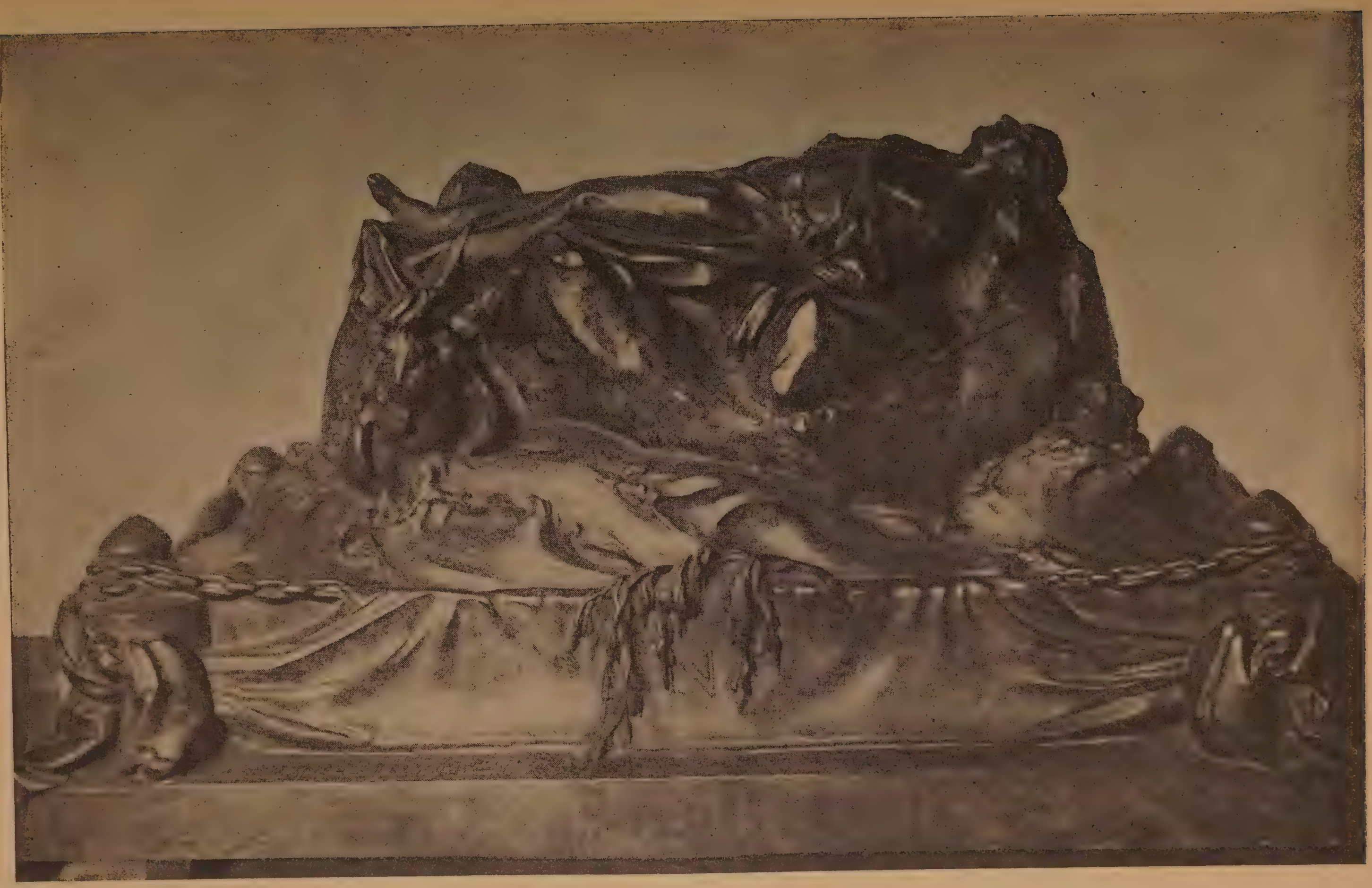
triomphe passionnément préparé, à la veille — enfin — de voir se lever l'aurore des chères idées. Et Rude a plastiquement exprimé une pensée dernière en plaçant la main amaigrie du Républicain entre ces deux armes symboliques, la plume et le glaive : son Cavaignac est un lutteur tombé, mais qui se raidit et emporte jusque dans la mort les convictions de sa vie.

Rude a-t-il été aussi heureux lorsqu'il s'est agi de faire l'apothéose de Bonaparte ?

La genèse de cette œuvre célèbre, la plus connue après la *Marseillaise*, ne laisse pas d'être assez curieuse. Le promoteur en fut un Bourguignon, Noisot, ce volontaire d'Auxonne, qui, après avoir été capitaine des grenadiers de la Garde et après avoir accompagné son empereur à l'île d'Elbe, fut réduit, comme tant d'autres, à la demi-solde après les Cent-Jours. Un héritage modeste a permis à ce brave, prématurément condamné à l'inactivité, de se retirer à Fixin, dans le regret de l'épopée trop brusquement interrompue et dans le culte pieux du martyr de Sainte-Hélène. Lors de la cérémonie du transfert des cendres de Napoléon à Paris, Rude a fait la connaissance de Noisot. Il l'a revu ensuite en Bourgogne. Ce type parfait de l'officier napoléonien, dont la maison de retraite est une reproduction de la dernière demeure impériale, a conquis l'estime attendrie de Rude. Rude aussi a conquis l'estime du survivant de la Grande Armée. Des souvenirs communs n'ont pas manqué de les rapprocher. Le drapeau aux trois couleurs, que l'aigle entraîna dans son vol audacieux à travers l'Europe, n'est-il pas celui-là même que suivait, d'un pas cadencé, le jeune patriote du *Royal-Bonbon* ? Et lorsque le capitaine des grenadiers propose au sculpteur une œuvre pour commémorer le grand homme que sa fidélité divinise, l'artiste accepte de grand cœur et se met à l'ouvrage.

Pas plus que le *Cavaignac* du cimetière Montmartre, le *Napoléon* de Fixin n'est, à proprement parler, une commande. Rude mène de front les deux œuvres, mais aucune d'elles ne lui rapporte rien : la souscription républicaine payera les frais matériels du tombeau, les économies du vétéran payeront le bronze du monument impérial. Des deux côtés, le sculpteur n'est pas un ouvrier qui travaille pour de l'argent ; il est le collaborateur volontaire et dévoué d'une commémoration pieuse.

Et, surtout, il collabore dans le monument de Fixin. C'est que Noisot ne fournit pas seulement la matière, il apporte son contingent d'idées. La preuve en est qu'il amène Rude à changer sa conception première.



Premier projet du monument a Napoléon Ier.
(Fixin, Côte-d'Or.)

Rude a songé, d'abord, à étendre un cadavre impérial demi-nu sur un roc à la garde d'un aigle. Cette esquisse, exposée aux regards des visiteurs dans la maison même du parc de Fixin et au Musée de Dijon, n'a pas eu l'heur de plaire au vieux soldat. Non, il ne saurait convenir de commémorer par un cadavre un héros immortel. Et l'artiste, aussitôt, se rend compte qu'il a fait fausse route, et que le voisinage de Cavaignac a trop influencé l'œuvre sœur qui s'élabore en même temps dans le même atelier. Le résultat de cette reprise, ce fut la curieuse conception du *Réveil* qui s'offre aujourd'hui à nos yeux dans le parc ombreux de Fixin. Si Noisot n'a pas voulu de l'empereur mort, Rude n'a pas voulu ressusciter l'empereur. Mais dans Napoléon il y avait Bonaparte, le chef suprême des volontaires de la Révolution, le soldat heureux de la Liberté. Et l'âme subtile du maître trouve dans cette sorte de réincarnation une formule pour se satisfaire.

Le monument se détache sur un admirable fond de verdure et ce cadre est si bien approprié à l'œuvre qu'on aurait peine à l'en séparer.

L'exécution du bronze a été soignée jusque dans le moindre détail avec une ingéniosité surprenante. C'est une mise en scène où tout a sa valeur et dont la complexité voulue nous transporte dans une sorte de tragique féerie.

Un roc minuscule, battu par les flots, sert de piédestal. Sur ce refuge trop petit, le grand homme captif dort son dernier sommeil. Il est enveloppé dans son vaste manteau de campement, tel un suaire, et l'aigle gît, blessé à mort. Mais voici que l'heure du réveil a sonné. Poussé par une force mystérieuse, Bonaparte reprend ses sens ; les lourdes chaînes sont miraculeusement rompues ; le corps, lentement, se soulève ; le bras droit, d'un geste machinal, écarte le linceul aux grands plis bourguignons ; sous le laurier triomphant, la tête apparaît, rajeunie et reposée, la lèvre se serre encore, l'œil est encore clos, mais je ne sais quel frémissement de la vie revenue annonce que la bouche va s'ouvrir et que les yeux aussi vont se rouvrir à la lumière. Tel est le moment presque insaisissable que le talent prestigieux de Rude a surpris et fixé. Tout est en nuances délicates dans cette représentation de la vie qui reprend possession des membres réchauffés ; c'est le sang subtil qui recommence à couler dans les veines, qui semble déjà faire jouer les muscles imperceptiblement ; et, tandis que la draperie glisse, découvrant le plastron ,les épaulettes, l'uniforme, le bras gauche s'allonge, inconscient encore, vers la terre, comme attiré par la puissance magnétique des symboles tout proches. Car l'ombre du vaste manteau

abrite le petit chapeau traditionnel, l'épée victorieuse et la couronne faite de feuilles de chêne dont chacune rappelle une des étapes glorieuses de l'armée d'Italie : Montenotte, Millésimo, Castiglione...

Quelque chose d'énigmatique se dégage de cette accumulation de fictions et d'allégories. Le surnaturel de cette résurrection inattendue, que n'a pourtant pas précédée la mort, s'accompagne d'un mystère d'interprétation où se pressent les souvenirs historiques et les évocations d'outre-tombe.

Ceux qui reprochent à cette œuvre de manquer de naturel, de vigueur et de simplicité l'ont vraiment bien peu comprise. C'est l'ode au conquérant déchu que sa gloire apothéose dans l'immortalité. Rude est ici *poète* plutôt qu'historien; il nous transporte au delà du domaine strict de la réalité dans le domaine du rêve : et c'est son droit d'artiste. Dans ce monde où nous jette soudain un coup de baguette magique, les contrastes se fondent en une harmonie ; la vie et la mort se mêlent et se pénètrent ; les contours des choses s'estompent, l'existence des êtres devient imprécise, libérée des lois brutales de l'existence terrestre ; le geste même s'adoucit, et le miracle est l'acte normal qui s'accomplit sans effort. C'est dans cette atmosphère vaporeuse de l'irréel que l'artiste a situé son œuvre ; le *Napoléon* de Fixin est moins, à proprement parler, la représentation plastique d'une vérité que l'interprétation poétique d'une rêverie.

Et ce rêve pourtant est encore de l'histoire, car cette rêverie poétisée par l'art est celle justement de cet être réel, l'ermite napoléonien retiré dans son coin de nature si propice aux envolées de l'imagination, relégué par le sort dans ce parc solitaire pour s'y consacrer dans le recueillement au culte du héros. En un mot, le *Réveil*, c'est le rêve de Noisot à Fixin. C'est, à la même heure, le rêve, secret ou avoué, de tout ce monde d'officiers en demi-solde, survivants de l'épopée qui, pareils aux Allemands du Moyen-Age, incrédules de la mort de Barberousse, se complaisaient et se prenaient eux-mêmes à la fiction du demi-dieu impérial.

CHAPITRE XIV

LA STATUE DE MONGE A BEAUNE

L'année même où une inauguration retentissante et quelque peu théâtrale célébrait l'établissement définitif du *Réveil de Napoléon* à Fixin, en 1847, Rude s'occupait d'une nouvelle commande, venue à lui quelques mois plus tôt. L'initiative appartenait, cette fois, à une ville de Bourgogne. Beaune avait résolu d'honorer par l'érection d'un monument la mémoire d'un de ses enfants les plus glorieux, le savant Monge.

Ce n'est point sans des conséquences fort visibles que *Monge* succède, dans la chronologie des grandes œuvres, au *Napoléon* de Fixin. Le goût des idées complexes et subtiles dans l'iconographie a lancé Rude dans une voie où son tempérament se complaît, où son ciseau même se délecte. Mais, ici, le tour de force est peut-être encore plus saisissant. Le lyrisme du sujet se prêtait, dans le *Réveil*, à la combinaison de la fiction et du symbolisme. A Beaune, c'est d'une science exacte qu'il s'agit d'évoquer l'image : c'est l'abstrait qu'il s'agit d'exprimer par la plastique. Rude entreprend de modeler le professeur de l'École polytechnique dans le feu de l'enseignement.

« Si Monge avait à dépeindre des formes de l'étendue, idéales ou réelles, il annonçait, il suivait du regard ces formes dans le vide de l'espace ; ses mains les dessinaient par leurs mouvements ingénieux, elles indiquaient les contours des objets comme s'ils eussent été palpables, en fixaient les limites et ne les dépassaient jamais. Cette rare justesse dans la peinture mimique des formes, cette vue supérieure et si nouvelle, cette attraction profonde et la chaleur d'un ensemble si bien combiné de gestes, de regards, de paroles, absorbaient à la fois, par tous les organes des sens, l'attention des auditeurs. »



Tête de Monge.
(Musée de Dijon.)

Ainsi s'exprimait, le jour de l'inauguration de la statue, sur la place publique de Beaune, un élève de Monge, le baron Dupin. Il suffit de considérer la statue elle-même pour s'assurer combien le geste familier du maître a été saisi sur le vif.

Monge apparaît en tenue du dix-huitième siècle finissant, élégante mais sobre. Il se tient solidement campé, comme un digne collaborateur de l'expédition d'Egypte. Il ne s'appuie pas, mais tout le corps porte sur la jambe droite qui s'infléchit légèrement. La pose est à la fois naturelle et noble. D'un côté, le manteau traîne jusqu'à terre ; de l'autre, il se relève sur un petit pilier agrémenté d'arabesques et surmonté d'un solide géométrique, qui résume le décor. Monge parle, il enseigne. La démonstration ardue qu'il poursuit absorbe sa pensée. L'effort intellectuel du démonstrateur plisse le front, fronce les sourcils, tandis que l'œil, clair et vif, suit la netteté de l'idée qui lentement, sûrement, se déroule vers son but. Le geste accompagne et interprète la parole du savant : le coude droit se baisse et se retourne laissant retomber la main dont les doigts se replient dans un mouvement complexe, comme l'idée, tout naturellement pourtant et sans effort, par le jeu de la pensée qui emplit tout l'homme.

Mais ce n'est pas seulement ici une attitude individuelle qui se trouve immortalisée. Une vérité générale émane de cette statue si profondément pensée. Rien ne distrait le spectateur de l'idée synthétique, en sorte que, si le *Gaspard Monge* de Beaune est un chef-d'œuvre, c'est que ce portrait rigoureusement véridique d'un grand Bourguignon est, en même temps, la statue idéale du mathématicien.



LE RÉVEIL DE NAPOLÉON

H. Floury, Editeur.

Imp. A. Porcabeuf

CHAPITRE XV

RUDE ET LES INSTITUTIONS OFFICIELLES DE SON TEMPS

La Révolution politique et sociale de 1848 se double d'une Révolution artistique moins connue, à coup sûr, et cependant fort digne d'attention. On voit alors dans le monde des artistes de singuliers spectacles. Un Dijonnais, Garaud, — un ancien élève de Rude — s'empare de la Direction des Beaux-Arts, en expulsant le brave et bon Calvé qui occupait le poste sous le ministère Guizot, tandis que Jeanron, un peintre aussi braillard qu'inoffensif, prend possession de la Direction des Musées, où trônait M. de Cailleux, lointain successeur du baron Vivant Denon. Quiconque a entrepris de retracer la vie d'un maître de cette époque a dû traverser, avec son héros, cette crise bruyante et trouble.

Pourquoi donc cette effervescence dans le monde des artistes ? C'est que la monarchie de Juillet avait créé tout un art bourgeois, limitant les suffrages devant le Beau comme elle les limitait en politique. De grands artistes ont été comprimés, parfois persécutés. Longtemps, Rude a eu à souffrir de l'intransigeance que manifestaient, souvent avec une âpreté systématique, les représentants attitrés de l'art.

Les relations de Rude avec le monde officiel contemporain ne sont pas sans éclairer tout un côté de sa vie. Même au point de vue proprement artistique, la question présente un vif intérêt. Car le dix-neuvième siècle en général a été essentiellement, au point de vue intellectuel, un siècle de centralisation et de hiérarchie : point ou presque point de vie artistique locale, point ou presque point de vie artistique individuelle. Sauf quelques exceptions, qui n'en sont d'ailleurs que plus apparentes, les activités artistiques

sont drainées par de grands courants qui viennent du passé et que canalisent, en quelque sorte, les institutions de l'Etat.

Les Beaux-Arts sont une administration publique et cette administration, qui forme les élèves par l'Ecole et par l'Académie de France à Rome, régit aussi les maîtres par une double institution : le Salon et l'Institut.

Quels ont donc été les rapports de Rude avec ces deux institutions, pour ainsi dire *régulatrices*, de l'Art officiel ? Nous savons que Rude a été formé ou, si l'on préfère, déformé par cette école parisienne dont il disait lui-même qu'elle lui avait fait perdre sept ans de sa vie. Nous savons qu'en revanche, il n'a été à la Villa Médicis qu'à soixante ans et en visiteur. Ses relations avec le Salon et avec l'Institut présentent plus de complexité.

La première apparition de Rude au Salon annuel des Beaux-Arts date de 1828 et nous avons assisté à ses débuts d'exposant, lorsqu'au lendemain du retour de Bruxelles, sollicité par ses amis et encouragé par ses maîtres, il avait risqué un double envoi : le plâtre de la *Vierge immaculée* et le plâtre du *Mercure rattachant sa talonnière.* Le succès du Mercure avait été brillant autant que mérité. Aussi, pendant quelques années, Rude expose-t-il plusieurs œuvres au Salon : en 1831, c'est le buste de Louis David ; en 1833, le *Jeune Pêcheur napolitain* ; en 1834, le bronze du *Mercure ;* en 1838, le buste de *Dupin aîné* et le *Maréchal de Saxe.* Une série d'envois jalonne, à cette époque, la vie de l'artiste, et, au Salon, il se classe comme un habitué.

Brusquement, voilà qu'il déserte, et c'est au point que, de 1838 à 1848, aucune de ses œuvres ne se montre à l'exposition annuelle. Par une coïncidence frappante, le Salon de la monarchie de Juillet cesse de connaître l'atelier du sculpteur pendant ces dix ans d'une activité si féconde et si heureuse. A l'heure où Rude travaille le plus, à l'heure où son talent s'affirme dans sa plénitude et où son génie se développe dans tout l'éclat de sa maturité, Rude cesse d'exposer. Ce n'est point le fait d'un hasard ou d'un caprice, mais d'une abstention volontaire et réfléchie.

Le suffrage restreint qui régissait le Salon sous Louis-Philippe comme il régissait les collèges électoraux justifie la réserve du grand sculpteur.

C'est que le Salon, sous Louis-Philippe, est une institution fermée, jalouse et intolérante. Une sorte de censure s'y est exercée en permanence, mais une censure d'ordre esthétique, c'est-à-dire éminemment arbitraire et

irresponsable. Le mécanisme même de l'institution en explique les tendances et les effets.

Tout d'abord, au temps de la monarchie de Juillet, l'Exposition des Beaux-Arts n'est pas, à proprement parler, une institution publique, mais une institution privée, une fondation royale. Les frais n'en sont pas supportés par le Trésor, mais imputables à la liste civile. Le principe est donc celui d'un Mécénat personnel. Toutefois, c'est le Mécénat du roi qui s'exerce, et, par là, si privée qu'elle soit dans son principe, l'institution prend toute la gravité et toute la raideur d'une institution d'Etat. C'est pourquoi le jury du Salon n'est autre que l'Académie des Beaux-Arts, et il importe peu, quant aux résultats, si les membres examinent comme jury spécial et non en tant que Corps académique. La même majorité y fait loi. Or, sous Louis-Philippe, une majorité compacte s'est formée au cœur de ce cénacle: c'est une majorité conservatrice. Elle est intransigeante autant qu'invulnérable. Vers 1836, les succès remportés, en dehors du dogmatisme, par l'art indépendant, exaspèrent les attardés du jury. Puisque des novateurs trop hardis mettent en péril les principes de l'art classique, le jury du Salon considère comme sa mission propre de défendre ces principes sacrés. Dès lors, c'est une véritable campagne qui s'organise au sein de la commission Tout ce qui sent la nouveauté est rejeté impitoyablement. Les commissaires agissent avec la superbe sérénité qui sied à des sauveurs de l'ordre condamnant et contrecarrant ces anarchistes de l'art, dont la prétention est de renouveler leur idéal hors des saines traditions.

Aussi, ce fut une véritable hécatombe. Le regretté Riat, naguère, nous racontait les mésaventures et les révoltes de Courbet. Combien d'autres ne connurent-ils pas en même temps la célébrité du « refusé » ! En sculpture comme en peinture, des œuvres qui sont universellement admirées aujourd'hui et qui figurent en bonne place au Louvre n'obtinrent pas l'honneur de figurer au Salon.

Rude n'attendit pas d'être personnellement frappé. Son amour-propre si vif se trahit dans cette prudence, et rien ne montre mieux combien il était loin de l'esprit de lutte et de rébellion. Certes, il protestait entre amis, mettait à mal ses adversaires en paroles et ponctuait ses diatribes de son juron favori : *Fontaine de beurre !* Mais il n'allait pas plus loin. Puisqu'il se sentait dangereux, puisqu'il se savait suspect, il préférait battre en retraite et s'abstenir. Ne rien proposer, c'était, à coup sûr, le secret de n'être point rejeté. Rude n'ignorait pas qu'on avait contre lui des griefs inexpiables :

comment les conservateurs de l'Académie n'auraient-ils pas eu sur le cœur l'audace irrévérencieuse du *Jeune Pêcheur napolitain !*

Cependant les victimes du jury royal devenaient chaque année plus nombreuses. Or, le nombre est une force. De même que le ministère Guizot grossissait chaque jour, et par le jeu même de sa politique, le nombre des adversaires de la dynastie d'Orléans, de même le jury du Salon grossissait chaque année, par ses excommunications, le noyau des mécontents. En 1846, seize élèves de Rude, moins réservés que leur maître, figurent parmi les « refusés ». Une sorte d'*opposition* allait se formant dans le monde des artistes. Rude, comme le plus brillant et le plus ferme des libéraux, apparaissait à tous les yeux comme le chef de ce parti.

On le vit bien en 1848. Lors de cette Révolution artistique qui accompagna la Révolution de février, c'est vers Rude que se tournèrent tous les regards. Et de même que le régime du suffrage restreint a dominé, sous Louis-Philippe, non seulement la politique, mais les arts, de même sous la République, tout fut, en art comme en politique, au suffrage universel.

Comment organiser un Salon sur le modèle de la nouvelle Constitution ? Comment substituer au Salon de la monarchie censitaire un Salon du suffrage universel ? Le problème se présentait comme bien facile à résoudre. Les exposants eux-mêmes formeront le collège électoral chargé de nommer le jury. Or, un enseignement bien significatif ressort du scrutin ainsi imaginé : les libéraux triomphent. Rude, président du scrutin, est nommé au jury en tête de la liste.

Au Salon libéral, Rude reparaissait donc en triomphateur. Aussi redevient-il exposant en 1848. Son envoi est important : ce n'est rien de moins que la statue de *Monge* que la ville de Beaune a commandée au maître bourguignon. Désormais les Salons reverront régulièrement la signature de Rude.

Ainsi définie, l'attitude de Rude vis-à-vis du Salon laisse prévoir d'avance la nature des rapports qu'il a pu entretenir avec l'Institut. Car, les rapports avec l'Institut offrent, en quelque sorte, l'autre aspect des relations de Rude avec le monde officiel de son temps.

Au demeurant, la quatrième classe de l'Institut ou Académie des Beaux-Arts n'était autre chose, sous Louis-Philippe, que le jury du Salon annuel. C'est, par excellence, le refuge du classicisme conservateur : et, s'il y a,

entre le jury du Salon royal et l'Institut, une différence, c'est que le jury pouvait être emporté par la bourrasque de 1848, tandis que l'Institut, par définition, avait pour lui l'immortalité.

Rude devait en faire, à ses dépens, l'expérience. S'il sut forcer victorieusement les portes du Salon, il ne put se faire ouvrir les portes de l'Institut. Il fut de ceux — nombreux au dix-neuvième siècle et dans bien des genres — qui jamais ne parvinrent — faute de consentir les sacrifices nécessaires — à s'asseoir dans l'un des fauteuils symboliques, et qui, après quelques tentatives malheureuses, se drapèrent dans la dignité d'une muette protestation.

Certes, lorsque Rude donnait au Salon de 1828 sa *Vierge Immaculée* et son *Mercure*, il était loin de songer à l'Académie. Mais quand il vit ses émules, ses camarades même siéger sous la coupole, peu à peu l'ambition de s'y asseoir aussi germa dans son esprit. Ce fut surtout Roman qui contribua à orienter Rude vers l'Institut, où lui-même avait de bonne heure trouvé place. Si académicien qu'il fût, Roman admirait Rude autant qu'il l'affectionnait, et comme il était sans illusion sur son infériorité personnelle vis-à-vis de son ami, il lui disait : « Tu vaux mieux que moi, tu es un grand artiste », d'où il concluait : « il faut être de l'Institut ».

Et de même que, d'autorité, il avait replacé Rude dans le milieu parisien, il entendait introniser Rude dans un fauteuil académique. Roman ne se bornait pas à des conseils et à des vœux; il s'appliquait de son mieux à cette tâche dont Rude n'a jamais eu la moindre entente : la préparation d'une élection.

Or, en 1835, une place est vacante, parmi les représentants de la sculpture à l'Académie des Beaux-Arts. C'est tout juste, hélas ! la place de Roman. Rude n'est-il pas le successeur désigné de son ami le plus intime, de celui qui l'a, au vu et au su de tous, considéré d'avance comme académicien, de celui enfin dont, à cette heure, il va pieusement achever le testament artistique en mettant la dernière main à la statue de Caton ?

Jamais Rude ne fut plus près d'arriver à l'Institut. Il dépendait de lui de prendre la succession de Roman. Ce fut lui qui ne voulut pas. Ce sentimental que nous connaissons bien eut un touchant scrupule. Quand on lui parla de briguer la succession du cher disparu, Rude d'abord se retrancha derrière son insuffisance : la pudeur de son propre deuil lui fait dissimuler aux autres et peut-être à lui-même le véritable motif de son abstention.

Enfin, comme on le presse, comme on met en déroute les objections de sa modestie, la vraie raison jaillit et Rude prononce cette parole si digne de sa conception de l'amitié : « Jamais je ne pourrais m'asseoir à la place que ce pauvre Roman a occupée pendant si longtemps ! »

Phénomène étrange au premier abord : Rude, qui s'est montré rétif aux encouragements de Roman, semble être surtout sensible à ses conseils après la perte de son ami. Il n'a pas voulu lui succéder dans son fauteuil. Voici qu'après le succès de son chef-d'œuvre épique, au lendemain de sa Marseillaise, il est peu à peu et de plus en plus tourmenté par l'idée d'entrer à l'Académie. C'est qu'il y songe moins pour lui que pour son art. Il a conscience que son groupe patriotique a été comme l'avènement d'une formule nouvelle. Il ne représente plus un simple nom, il est et il se sent chef d'école : la consécration académique lui semble due non pas à lui, qui reste un modeste, mais à cet art nouveau, dont il est le représentant et qui a tous les droits.

Cette idée complexe fait son chemin dans l'esprit de Rude par des voies obscures, et, lorsqu'en 1838 Ramey père vient à mourir, Rude pose sa candidature au fauteuil vacant. Il fait acte de candidat, il s'astreint aux *visites*, et tout porte à croire qu'il va être élu. Mais l'élu est Dumont.

C'est que l'année 1838 est une date caractéristique dans l'histoire des rapports de Rude avec le monde officiel. Le même millésime marque à la fois le dernier envoi au Salon de la monarchie de Juillet et le premier échec à l'Académie. C'est l'époque précise où, en art comme en politique, sous la dynastie d'Orléans, se crée un parti pris de conservation inflexible, intransigeant, dont mourra la royauté.

Une opposition s'est donc formée, à cette heure, contre Rude, dans le sein de l'Académie. C'est une de ces oppositions irréductibles, qui s'appellent de leur vrai nom la cabale. Rude, dans sa candeur, a cru que ses chefs-d'œuvre lui donnaient le droit d'entrer à l'Académie. Or, ce sont justement ces chefs-d'œuvre qui lui ferment les portes. Peut-être eût-on admis encore l'auteur du *Jeune Pêcheur napolitain*, en considération surtout du *Mercure*, mais comment faire grâce à l'auteur de cette *Marseillaise* dont la critique orthodoxe de David d'Angers a fait justice ?

En 1845, David d'Angers, qui, mieux inspiré, s'est rallié à lui, écrit ces mots d'une amertume prophétique : « Je crains bien qu'il ne soit pas nommé parce que c'est l'homme qui a le plus de droits. » L'élu est, en effet, Le-

maire. En 1852, nouvelle déconvenue pour le fauteuil de Pradier, l'élu est Simart. Enfin, dans une dernière tentative, Rude est battu par Seurre.

Ainsi, les régimes pouvaient passer sur la France, l'Institut restait intangible. Les ennemis de Rude étaient bien résolus à ne pas désarmer ; les attardés impénitents, forts de leur nombre, ne pardonnaient rien à ce véritable artiste.

Le coup fut dur, mais Rude était un sage. Il avait emprunté au Manuel d'Epictète une maxime qu'il aimait à répéter : « Toute chose a deux anses, l'une qui la rend facile, l'autre qui la rend difficile à porter », et il ajoutait « choisir la bonne, c'est le secret des forts ».

CHAPITRE XVI

SOUS LA SECONDE RÉPUBLIQUE

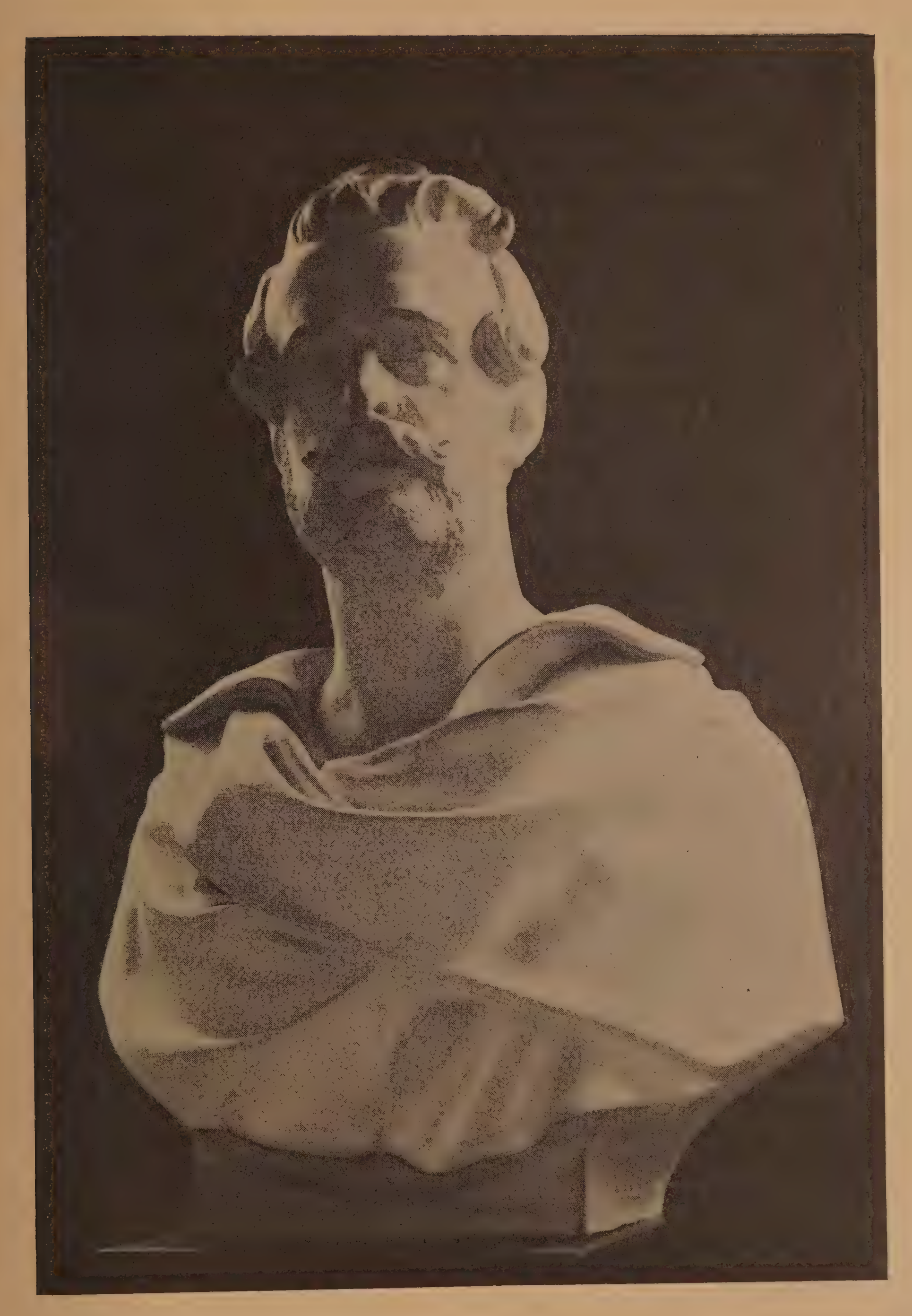
Cette même philosophie qui l'aidait à supporter allègrement ses déconvenues académiques, aida aussi Rude à prendre son parti des désillusions que les suites de la Révolution de février réservaient aux libéraux. La seconde République, en effet, accumula les contrastes. Jamais régime n'excita à son avènement de joie plus délirante, jamais régime ne causa de plus rapides et de plus complètes déceptions.

La chute de Louis-Philippe avait été, au premier chef, l'œuvre des *capacités*. Une aristocratie de l'intelligence, éprise d'idéal, entendait remplacer, pour le plus grand bien de la civilisation et de l'humanité, l'ancienne aristocratie censitaire. Alors, les artistes, comme les orateurs, les philosophes ou les poètes, leurs frères, se découvrent tout à coup des politiques.

David d'Angers, déjà maire d'un arrondissement de Paris, s'apprête à devenir député de Maine-et-Loire. Quoi d'étonnant si Rude aussi est à la veille d'une candidature législative ?

La faute en est aux Dijonnais. Ils se sont avisés de porter leurs suffrages républicains sur l'auteur de la *Marseillaise*. Qui donc oserait dire que nul n'est prophète en son pays ? Si ce proverbe est vrai ailleurs, il n'a pas cours en Bourgogne.

Rude est donc sollicité de devenir député, et voici reproduite in extenso la réponse du sculpteur, telle qu'un biographe averti et scrupuleux nous l'a retrouvée dans la *République* de Dijon, journal du 12 avril 1848.



James Demontry.
(Cimetière de Dijon.)

Paris, 30 mars 1848.

Amis !

La proposition que vous me faites, au nom de mes compatriotes démocrates, m'honore autant qu'un Républicain puisse être honoré. Les circonstances sont telles que, pour charger un homme de si grands intérêts, il faut que cet homme ait toute votre confiance. Vous avez mis la vôtre en moi : je vous en remercie. J'ai l'orgueil de dire que vous ne vous êtes pas trompés quant aux opinions politiques. Mais cela suffit-il ? Si vous me dites oui, je m'offre à vous sans réserve, corps et âme.

Je crois qu'il est inutile de vous envoyer ma profession de foi, puisque vous m'avez choisi. Je vous dirai seulement que je suis démocrate radical. Je n'ai jamais compris toutes ces mesures si élastiques, en politique surtout : je n'en veux pas. Toutefois, j'ai accepté avec admiration les bases fondées sur la tolérance, exposées par le gouvernement provisoire, après notre glorieuse Révolution.

Je vous serre la main fraternellement.

RUDE.

Dans ses précieux souvenirs, si souvent déjà invoqués, le Dr Legrand nous rapporte que la candidature de Rude échoua par suite de l'opposition de la préfecture. Le préfet allégua, dit-il, que Rude n'était pas *assez instruit* pour faire un député.

En vérité, le fonctionnaire zélé ne croyait pas si bien dire. Rude n'était pas assez instruit, — tout au moins des choses de la politique, — pour réussir dans la carrière hasardeuse où des compatriotes trop ardents s'apprêtaient à le lancer. Sa lettre aux électeurs nous est témoin qu'il apportait dans les affaires électorales la même candeur qu'en toute chose. S'il était entré, par un malheur, au Corps législatif, nul doute qu'il n'y fût pas demeuré longtemps.

En revanche, même à travers les bouleversements de l'heure, il garde intactes ses convictions et ses illusions. Si les circonstances s'opposent à ce qu'il serve la nouvelle République en législateur, il la servira du moins en sculpteur : il en fera le portrait. C'est lui, en effet, qui reçoit le mandat de modeler l'effigie colossale de la Déesse moderne coiffée du bonnet phrygien.

Il s'agissait d'une statue destinée à être placée sous la coupole du Panthéon. La déesse République, vigoureusement drapée, se dresse debout,



Calvaire.
(Église Saint-Vincent-de-Paul, à Paris.)

tranquille, protectrice, étendant sa pique sur une ruche d'abeilles, emblème du travail. C'est bien la République de 1848 ; mais, hélas ! la statue qui la symbolise est éphémère comme elle : le premier boulet de canon qui tombe sur le Panthéon la pulvérise. Décidément Rude n'avait pas de chance avec l'art officiel : rien ne reste de l'œuvre de circonstance pour laquelle son ardeur toujours jeune s'était un moment enthousiasmée.



Cl. Martin-Gabon.

Tête et torse du Christ.
(Musée du Louvre.)

Malgré les surprises de la politique, son optimisme est regaillardi par les événements ; il se plaît à cette sorte d'émancipation des esprits qui suit la Révolution, il participe à cette fièvre générale qui fait courir le sang plus vite dans les veines et qui entraîne plus hardiment les imaginations.

Rude, au surplus, n'est pas sans travail : il a une Jeanne d'Arc à faire pour le Luxembourg ; un Calvaire pour l'église Saint-Vincent-de-Paul ; pour la ville de Dijon, un groupe à son choix, qui sera son Hébé. Outre la statue de la République pour le Panthéon, la seconde République a valu à Rude un

buste du représentant James Demontry, et, vers la même époque Anatole Devosge, fils et successeur de son vieux maître François, demande au disciple de son père une figure en marbre qui sera l'Amour dominateur.

Parmi ces œuvres, le buste de James Demontry a le moins d'importance. Le personnage, ancien représentant du peuple pour le département de la Côte-d'Or, mourut du choléra à Cologne en 1849. Son corps ayant été transporté à Dijon, une souscription publique fut ouverte pour élever un tombeau au cimetière et Rude se chargea de sculpter un buste gratuitement.

L'œuvre destinée à l'église Saint-Vincent-de-Paul, à Paris, représente un effort plus considérable.

C'est un groupe monumental en bronze, dont une malencontreuse dorure gâte l'aspect, mais qui, parmi les œuvres religieuses de Rude, mérite une place à part.

Le Christ est représenté en croix; au bas de la croix se tiennent la Vierge à droite et saint Jean à gauche. Or, le groupe ne vaut pas seulement par les qualités ordinaires de facture : une figure frappe tout de suite et apparaît comme délicieusement réussie, c'est saint Jean. Ce disciple bien aimé qui jette sur le Maître un tendre regard de désolation est d'un sentiment très juste et très heureux qui va à l'âme.

C'est que saint Jean a emprunté les traits d'un jeune homme particulièrement cher à Rude, Bernard Chazelle, de Nuits, élève du sculpteur, enlevé à son affection à l'âge de vingt-deux ans.

CHAPITRE XVII

JEANNE D'ARC ÉCOUTANT SES VOIX

Jeanne d'Arc écoutant ses voix, tel est l'argument précis que Rude a traité, et, de l'aveu de tous les élèves du Maître, cette œuvre fut laborieuse entre toutes. Il est aisé d'en pénétrer les motifs.

D'abord assez indifférent à son sujet, Rude n'y voit qu'une commande, et du genre le plus ingrat pour lui, le genre religieux. Peu à peu le sens historique de l'œuvre se dégage. Jeanne d'Arc, c'est l'incarnation de l'âme française au quinzième siècle : comment ne serait-elle pas digne d'inspirer l'auteur du sublime *Départ des volontaires* ? Alors, le grand statuaire d'histoire qu'est Rude se sent pris de passion pour la figure de l'héroïne. Mais comment la représenter ? Puisqu'il s'agit de faire une statue d'histoire, il faut comprendre Jeanne d'Arc pour la commémorer dignement. Où prendre Jeanne d'Arc ? Parmi les personnages du passé n'est-elle pas le plus insaisissable ? Jeanne n'est-elle pas comme une apparition mystérieuse qui passe à travers l'histoire, énigmatique et surhumaine, à la fois bergère et capitaine, triomphante et martyre.

Empruntons un instant la mentalité des hommes du quinzième siècle et représentons-nous la France au lendemain de la mort de Charles VI.

Le pauvre fou qui régnait de nom depuis près d'un demi-siècle vient de disparaître. La reine Isabeau, dont l'indignité n'est que trop notoire, a été aussi peu fidèle à la France qu'à son royal époux. Un traité léonin a fait des Anglais les maîtres de Paris et a marié à un Lancastre Catherine de France avec la France même pour dot. Un champion se dresse, pourtant, en face de l'étranger triomphant, c'est celui que ses amis appellent le Dauphin. Mais ce Dauphin est-il autre chose qu'un bâtard sans droit au trône ?



Cl. Giraudon.

JEANNE D'ARC.
(Musée du Louvre.)

Est-il vrai fils de Charles VI, vrai prince des *Fleurs de lis*, vrai fils de France ? Peut-il incarner vraiment cette entité sacrée que tout le monde révère, alors même qu'on ne la nomme pas encore de son vrai nom, *la Patrie* ? Certes, en 1422, les Français ne manquent pas de patriotisme ; mais ils ne savent pas où est le patriotisme, en l'absence d'un prince qui l'incarne par la vertu de la grâce divine. Le patriotisme du quinzième siècle, c'est le dévouement au roi légitime. Or, dans l'enchevêtrement des malheurs et des crimes, le fil conducteur de la légitimité s'est perdu. On doute du traité de Troyes, on doute du Dauphin, le Dauphin doute de lui-même, et le doute, qui étreint toutes les consciences, fait des hommes les plus vaillants de ce vaillant pays de France les spectateurs inertes et navrés de l'occupation étrangère. Qui donc, en un pareil moment, pourrait dire où est le devoir ? Qui donc pourrait lever la poignante équivoque ? Qui donc pourrait éclairer pour tous le mystère d'une naissance à laquelle les destinées mêmes du pays sont suspendues ? Qui donc, enfin, peut dire, d'une voix que tous entendent, qu'il y a un vrai fils de France ? Il n'est point d'homme ici-bas qui puisse prononcer la parole décisive, il n'est point de puissance terrestre qui puisse proclamer la vérité et y faire croire. Puisque le salut ne peut se trouver sur Terre, il faut qu'il vienne du Ciel. La vérité, impénétrable, pour les consciences humaines, ne peut venir que d'une *révélation*. Alors une étincelle passera à travers la France croyante du quinzième siècle et la lumière jaillira.

Cette lumière libératrice, c'est Jeanne d'Arc qui l'a projetée, aveuglante, sur ses contemporains ; cette étincelle vivifiante du patriotisme, c'est la grande Lorraine qui l'a reçue du Ciel pour la communiquer à la France de son temps. Le patriotisme mystique de Jeanne d'Arc a fait ce miracle, parce que tous, alors, ne voyaient de salut que dans un miracle, et parce que Jeanne devenait, entre le Ciel et la Terre, l'intermédiaire attendu. Désormais, Jeanne, inspirée, a l'intuition : elle *sait*. Elle va à Chinon et dit en propres termes à Charles VII : « Je te dis, de la part de Messire, que tu es vray héritier de France et fils de Roy. » Voilà la grande parole ! Jeanne, interprète de Dieu, ambassadrice de l'Omniscient, affirme à Charles VII qu'il est prince des fleurs de lis et qu'il a pour lui le *droit* : et telle est, proprement, la *mission* de Jeanne d'Arc. Que Jeanne soit victorieuse ou vaincue, qu'elle périsse d'une blessure sur un champ de bataille ou brûlée vive sur un bûcher, ce sont là des épisodes dramatiques, des contingences de sa destinée ; mais sa raison d'être historique, c'est la *révélation* dont elle a illu-

miné la France de son temps, tourmentée par le doute. L'heure décisive de la vie de Jeanne, au point de vue le plus élevé de l'histoire, c'est, sans conteste, l'heure même de la *vision*.

L'intuition merveilleuse de Rude, statuaire d'histoire, a justement saisi ce que tant d'historiens n'ont pas su comprendre, et parmi les meilleurs. Il ne nous a pas donné, comme tant d'autres artistes, une amazone, une triomphatrice ou une victime, il nous a donné la *visionnaire*.



Cl. Martin-Gabon.

MARTINE CABET.
(Musée du Louvre.)

Considérez l'œuvre : c'est bien la Jeanne du moment suprême; un fluide inconnu, mystérieux, divinise cette figure toute simple et pure de jeune fille. C'est le contact mystique avec le Ciel, à l'instant décisif de la révélation qui sauvera la France. Et déjà, par un anachronisme voulu que justifie l'intervention du symbole, le pied de la frêle héroïne apparaît chaussé de fer ; l'armure que lui destine la Providence est toute prête ; déjà, la main gauche touche le casque.

Un détail intéressant sur l'élaboration de Jeanne d'Arc nous a été conservé. Pour la tête de l'héroïne, Rude a eu recours à sa nièce, Martine Van der Haert. C'était alors une jeune fille d'une quinzaine d'années. Mais il ne faudrait pas croire à un portrait ou à une simple transposition : la tête de Jeanne d'Arc est, en réalité, une interprétation libre et idéalisée du modèle, comme le prouve la comparaison entre la statue et le buste fait un peu plus tard par Rude après le mariage de sa nièce Martine avec Paul Cabet.

Dans une lettre de la fin de l'année 1848, Sophie Rude écrivait à propos de l'œuvre encore inachevée de son mari : « Pauvre Jeanne d'Arc ! Je voudrais la voir autre part qu'au Jardin du Luxembourg ! » En effet, les femmes célèbres alignées par l'art officiel sur la terrasse du Jardin du Luxembourg sont bien loin d'être toutes des chefs-d'œuvre et l'on comprend aisément le regret de Sophie Rude de savoir la statue qui s'animait devant ses yeux destinée à s'étaler en aussi fâcheuse compagnie. Le sentiment qu'elle avait de la valeur de l'œuvre lui faisait légitimement désirer pour elle un autre sort. Ce vœu a été exaucé. En 1890, la Jeanne d'Arc de Rude a trouvé asile au Louvre.

Aucune autre statue ne mérite mieux de représenter la grande Lorraine. Elle est digne de la splendide série qui précède, et cette œuvre, si profondément conçue et si heureusement exécutée, ajoute au livre d'or de la sculpture patriotique une magnifique page d'histoire nationale, empruntée, cette fois, au plus sublime épisode de notre Moyen-Age.

CHAPITRE XVIII

LES DERNIÈRES ŒUVRES HISTORIQUES

Les débuts du règne de Napoléon III correspondent à une série importante de commandes qui se succèdent rapidement dans l'atelier de Rude. C'est alors qu'il sculpte le général Bertrand, le maréchal Ney, Poussin, Houdon, et ces quatre statues représentent un véritable groupe chronologique que l'on ne saurait dissocier.

Aussi bien, s'agit-il des dernières productions de Rude dans le genre historique.

Lorsqu'en 1844 mourut le général Bertrand, ancien grand maréchal du Palais impérial, un comité se constitua pour ériger sur une place de Châteauroux, sa ville natale, un monument en son honneur. Mais tout d'abord, de grandes difficultés s'élevèrent. On avait choisi, pour exécuter la statue, le sculpteur Marochetti, et on lui avait accordé une forte somme, — trente mille francs, — pour mener à bien l'entreprise. Or, une fois la statue achevée, le comité chargé de l'examiner la refusa. Après bien des complications et des démarches, le contrat passé avec Marochetti ayant été annulé, on fit appel à Rude. Au lendemain de ses grands succès, nul n'était évidemment plus qualifié que l'auteur du *Maréchal de Saxe*, de *Louis XIII*, de *Cavaignac*, de *Napoléon* et de *Monge* pour commémorer le général Bertrand. Celui-ci n'avait-il pas été le compagnon fidèle de l'empereur dans ses deux exils ? Le sculpteur du bronze de Fixin était tout désigné pour immortaliser aussi l'officier qui, justement, avait rapporté de Sainte-Hélène l'épée et le testament du héros.

C'est ainsi que l'a entendu Rude ; il a voulu perpétuer le retour de Sainte-Hélène. Bertrand est représenté au moment où, l'âme emplie d'une reli-

gieuse tristesse, il s'avance sur la frêle passerelle, car il débarque de l'île lointaine. Il tient l'épée du conquérant et son testament déroulé. A cette heure toute la pensée du général tient dans ses souvenirs et il s'absorbe dans la contemplation des reliques. Le navire qu'il vient d'abandonner porte un nom et une date :

SAINTE-HÉLÈNE

1824.

La borne de l'amarre porte un mot gravé :

FRANCE.

Ici, l'idée à exprimer était simple ; Rude l'a exprimée simplement. Rien n'est plus sobre, en vérité, que la statue de *Bertrand*, de retour de sa pieuse mission. La même simplicité se retrouve dans la statue de *Ney* ; mais l'attitude recueillie du grand maréchal du palais contraste singulièrement avec l'allure martiale du vainqueur de la Moskowa.

Assurément il était dans la nature des choses que la victime de la Terreur blanche fût l'objet d'une apothéose de la part du régime impérial rétabli. Or, s'il s'agissait de perpétuer la gloire de Ney par une œuvre sculpturale, Rude était, cette fois, doublement et triplement indiqué. Rude, en effet, n'était pas seulement — et chaque jour davantage — le sculpteur d'histoire le plus en vue de sa génération, c'était encore l'auteur d'un buste vanté de Dupin, avocat de Ney ; c'était, enfin, le manifestant audacieux de la rue Rameau. Tout désignait donc Rude : son talent, ses œuvres antérieures et son propre passé.

La mort de Ney fournit à Rude l'idée d'une première maquette, placée aujourd'hui au Musée de Dijon. C'est le commentaire du mot célèbre : « Soldats, droit au cœur ! »

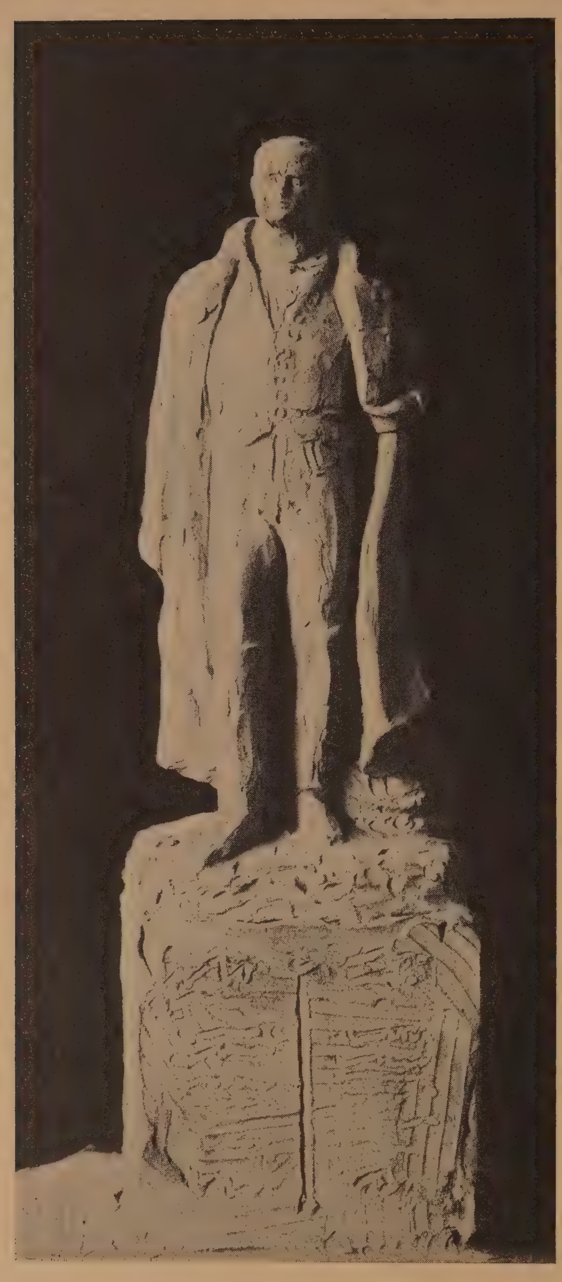
Mais cette ébauche a cédé la place à un projet tout différent. Ney ne doit-il pas rester pour l'histoire le héros de la campagne de Russie ?

Pour commémorer celui qu'on a surnommé le *Brave des braves*, point de fictions ni de symboles : il suffit d'une attitude et d'un geste. Rude n'y a point manqué.

Le *Brave des braves* brandit son épée de la main droite, d'un élan épique, tandis que, d'un mouvement prompt, la main gauche empoigne le fourreau



Le général Bertrand.
(Châteauroux, Indre.)



Ney (projet non exécuté).
(Musée de Dijon.)

qui bat la cuisse. Les grandes bottes éperonnées plissent la jambe, et les muscles puissants, qui se tendent dans l'effort, se sentent à travers le cuir qui les emprisonne. Pied à terre, le maréchal commande l'attaque décisive, à pleins poumons. La vigueur extrême de cette superbe figure traduit l'élan irrésistible de l'homme d'action au plus fort de la mêlée, — son véritable élément, — et l'éloquence du cri et du geste est telle que cette statue, à elle seule, évoque la vision de la bataille. S'il fallait une légende à cette œuvre plastique, il suffirait de ce simple mot : En avant !

La statue de Ney décore à Paris l'avenue de l'Observatoire et parmi les orateurs qui prirent la parole au cours de l'inauguration solennelle du 7 décembre 1853, figurait Dupin aîné. Il était naturel que l'ancien avocat de Ney fût à l'honneur comme il avait été à la peine ; mais son influence n'était sans



LE MARECHAL NEY

H. Floury, Editeur

Imp. A. [illegible]

doute pas étrangère à l'éclat de la réparation. Les souvenirs de Dupin avaient aidé ceux de Rude ; une fois encore l'orateur et l'artiste avaient collaboré.

Des souvenirs personnels, encore que d'un autre genre, ont aussi leur part dans l'élaboration de la statue de ce Poussin, dont Rude évoquait si volontiers l'image à travers la campagne romaine lors du voyage en Italie.

En 1854, Rude fut chargé de sculpter *Nicolas Poussin, son album à la main.* En même temps ou peu s'en faut, il acceptait de faire un *Houdon debout tenant le modèle de son écorché.* Ces deux statues étaient destinées à la galerie extérieure du Louvre, et il serait injuste de ne pas louer en elles deux monuments de piété filiale élevés à la mémoire de deux artistes pour qui le maître dijonnais avait toujours témoigné une particulière admiration.

CHAPITRE XIX

HÉBÉ ET L'AIGLE DE JUPITER. — L'AMOUR DOMINATEUR DU MONDE

Les chefs-d'œuvre de Rude n'avaient pas manqué de répandre de plus en plus sa réputation en Bourgogne. Avant même que l'inauguration retentissante du bronze de Fixin ne portât à son comble la renommée de Rude dans son pays natal, Dijon se préoccupait d'avoir dans son Musée une œuvre d'un si illustre enfant. En 1846, l'initiative d'un conseiller municipal donne corps à ce projet. La proposition d'une commande fut donc faite en plein Conseil et dans des termes qui méritent d'être conservés. « Rude est né parmi nous, il fut l'élève de notre école des Beaux-Arts. On le classe au nombre des statuaires français les plus remarquables. Son noble caractère et son grand talent honorent son pays natal. Demandons-lui de traiter pour nous quelque sujet à son gré : nous acquitterons une véritable dette en même temps que nous enrichirons notre Musée d'une œuvre éminente. »

Quelque sujet à son gré : n'est-ce point, pour un artiste, la commande idéale ? Celle qui laisse à l'inspiration sa liberté entière ? Le Conseil municipal de Dijon s'honorait, en effet, en comprenant le Mécénat avec ce parfait libéralisme. La proposition rallia d'ailleurs l'unanimité, et le maire, Victor Dumay, écrivit à Rude pour lui faire savoir les intentions de la Ville : toute latitude était laissée à l'auteur pour le choix du sujet, il était seulement prié de faire connaître ses vues.

L'initiative de ses concitoyens toucha profondément Rude. Il était d'autant plus enclin à accueillir la proposition qu'il avait lui-même une prédilection pour les œuvres d'art spontanées. Mais la démarche du maire de

Dijon arrivait à un moment où les commandes proprement dites et pressées se multipliaient. L'atelier de la rue d'Enfer était encombré de plâtres inachevés et de maquettes à l'étude. Le *Cavaignac* et le *Napoléon* vont partir, mais *Monge* attend encore. Puis, sous la seconde République, ce sont les œuvres de circonstance : la figure de la République elle-même, le Calvaire, James Demontry, Jeanne d'Arc, et presque aussitôt le général Bertrand, sans compter les distractions politiques et les élections. Il est aisé de comprendre que la commande imprécise de la ville de Dijon soit demeurée plusieurs années à l'état de simple projet.

Or, sur ces entrefaites, Anatole Devosge meurt, le 8 décembre 1850. Il laissait la ville de Dijon héritière d'une commande qu'il avait naguère faite lui-même à Rude, en lui donnant aussi le choix du sujet, et dont Rude avait arrêté le thème : c'était l'*Amour dominateur*.

Cependant, la municipalité de Dijon, que les retards déconcertent, revient à la charge. Le sculpteur alors répond qu'il a commandé le marbre, un



Cliché Braun.

HOUDON.
(Galerie extérieure du Louvre.)



Cliché Braun.

POUSSIN.

(Galerie extérieure du Louvre.)

bloc de Carrare « de la qualité la plus pure », et ajoute que la somme à payer par la Ville sera, au total, de trente mille francs.

Cette somme surprit l'édilité dijonnaise, qui ne s'était pas doutée apparemment que le ciseau d'un artiste tel que Rude valût un tel prix. Il y eut un moment de tergiversation dont Rude se montra quelque peu impatienté. Bref, la Ville accepta les conditions et n'eut plus qu'à attendre la livraison de l'œuvre, dont on disait déjà merveille : c'était *Hébé et l'aigle de Jupiter*.

Ainsi, *Hébé et l'aigle de Jupiter* d'une part, l'*Amour dominateur* d'autre part ont été exécutés parallèlement. L'auteur enfante ces deux œuvres dans la sérénité d'une vieillesse qui fut singulièrement douce, calme et paternelle. Un même rythme de pensée se traduit



Hébé à l'Aigle.
(Musée de Dijon.)

dans les deux marbres : intellectuellement, le maître entend n'y exprimer rien de moins que sa conception de la vie et du monde.

Si l'on veut bien faire l'effort nécessaire pour pénétrer jusqu'à l'idée philosophique dont le sculpteur a animé la pierre, l'estime pour le penseur croît en même temps que l'admiration pour l'artiste.

Voici d'abord *Hébé et l'aigle de Jupiter* : le charme de la ligne et la perfection technique séduisent aussitôt dans cette composition où tout est harmonie. Hébé, la déesse de la jeunesse, est délicieusement drapée d'un pan d'étoffe transparente qui glisse avec grâce le long de son beau corps svelte et dégagé. La chevelure est parée de fleurs fraîchement écloses, qui enveloppent le front lisse et pur, ceint d'un diadème royal que rehausse une riche garniture de perles. L'aigle, audacieux et arrogant, veut boire l'ambroisie à la coupe d'or. La déesse, malicieuse et coquette, l'élève au-dessus de sa tête d'un air de défi, tandis qu'un demi-sourire mêlé de plaisir et de crainte accompagne le geste de défense par lequel sa main gauche essaie de repousser l'oiseau divin ; mais l'aigle est dressé sur ses serres, sa tête s'allonge, son bec s'aiguise, ses yeux fascinés dardent un regard fixe et ses ailes largement éployées enveloppent la nudité d'Hébé d'un ardent frémissement.

Une *légende* accompagne l'œuvre. Rude a écrit sur le socle des noms de poètes antiques :

Homère	Ovide
Hésiode	Virgile
Euripide	Catulle

Il est évident que l'auteur de ce groupe, si belle qu'en soit la forme, n'a pas entendu traiter par la plastique un thème de pure mythologie, mais qu'il attache à sa composition un sens profond, un sens d'humanité : Hébé est la Femme et l'aigle le Désir.

En ce qui concerne l'*Amour dominateur*, la pensée de Rude s'éclaire d'un texte : la lettre même qu'il écrivit à Devosge en lui envoyant la première esquisse de l'œuvre qu'il lui destinait. « Vous verrez, — lui disait-il, — par cette maquette, que je place l'esprit au milieu de la matière. Cette petite figure allégorique que nous appelons *Amour* et que les Grecs regardaient comme le plus ancien des Dieux, ce génie préside au rapprochement des



L'Amour dominateur du Monde.
(Musée de Dijon.)

sexes et féconde toute la création. Je pense à figurer l'eau tout autour de la terre : les oiseaux représentent l'air ; le feu sera le flambeau. Je tâcherai de décorer sans prétention ni confusion la terre et l'eau : des poissons, des coquillages pour celle-ci ; sur le promontoire, des fleurs et de petits reptiles, enfants de la terre. Tout ce que je vous dis là ressemble à un véritable gâchis, mais je crois qu'en s'inspirant des Grecs on pourrait venir à bout de tout cela. »

En réalité, Rude, grâce au jeu de sa réflexion, a simplifié son dessein primitif.

Son *Amour* est un éphèbe nu, aux ailettes légères, à la chevelure ceinte d'une bandelette. Au premier coup d'œil, on reconnaît le roi du monde, dont le buste se tend en un geste de « domination » et dont la jeunesse même n'est qu'un symbole d'éternité. Il trône, assis sur un rocher entouré d'eau. Autour de lui pullulent les emblèmes charmants de la Création : des colombes se béquètent et battent de l'aile, un crabe se glisse, des épis se dressent, des fleurettes naissent et parent la palpitante nature, sur laquelle l'*Amour* règne souverainement. L'arc et les flèches sont à portée, accrochés à une aspérité du roc ; la main droite déliée, qui pend au repos et laisse deviner son adresse divine jusque dans sa nonchalance, est celle qui jamais ne manque le but ; la main gauche tient négligemment, tel un simple attribut, le flambeau redoutable. Et ce « dominateur » n'est point le Dieu aveugle d'une fable décevante, c'est le Dieu clairvoyant qui connaît les raisons profondes de sa toute-puissance : son œil fier et perçant contemple un au-delà et son noble visage dit éloquemment sa confiance en lui-même, sa foi dans la fin dernière des êtres dont il est le maître suprême et éternel.

Ainsi, Hébé et l'Amour dominateur ne sont pas un retour aux thèmes classiques de sa jeunesse. Rude n'a pas entendu revenir, à la fin de sa vie, à cet Aristée qui lui avait valu son grand prix de 1812 et qu'il avait délibérément détruit à son retour d'Italie. Bien au contraire. Hébé et l'Amour dominateur représentent, dans l'esprit de Rude, une manière nouvelle : une antiquité traitée à la moderne. C'est, en vérité, le résultat du voyage en Italie et des méditations qui l'ont suivi.

L'inspiration de Rude a trouvé un revêtement qui lui sied à merveille. En vain rappellerait-on les Hébé, les Ganymède, les Eros des sculpteurs académiques. Ici, un genre tout personnel se manifeste ; il se résume en une formule : l'artiste prend un sujet mythologique, mais, par la vertu d'un symbolisme conscient et créateur, il transmue cette mythologie en

philosophie. La passion et la raison, la loi harmonieuse de l'Univers et le secret frémissant de la vie humaine, voilà ce qu'en des œuvres où triomphe toute la virtuosité de son ciseau, Rude a su enfermer de durable et de supérieur. Par là il s'égale aux plus grands génies : il se hausse au niveau d'un Michel-Ange ou d'un Lucrèce.

Le plus pur et le plus élevé de la pensée de Rude prend corps pour l'enchantement de nos yeux et de notre esprit dans ces deux œuvres maîtresses qu'une destinée prévoyante a réunies au Musée de Dijon, ainsi devenu le dépositaire, parmi tant de chefs-d'œuvre, de ce que le grand sculpteur dijonnais, pleinement conscient de son effort, avait pris soin d'appeler lui-même son *testament artistique.*

CHAPITRE XX

L'ENSEIGNEMENT ET LA TECHNIQUE DE RUDE

Le grand sculpteur dijonnais n'a pas seulement produit, il a encore enseigné. L'enseignement a tenu dans sa vie une place considérable, à certains égards même prépondérante. L'enseignement, en effet, doit beaucoup à Rude et Rude doit également beaucoup à son enseignement.

C'est à Bruxelles qu'il eut pour la première fois des élèves. Autour de l'exilé, jeune encore et modeste, s'était formé un petit cercle de débutants dont quelques-uns eurent du goût et même du talent. On y vit, entre autres, le sympathique Feignaux ; Stas, de Louvain ; Van der Strœten, fils de l'actif architecte royal qui prodiguait complaisamment à Rude les commandes ; Van der Hœrt, qui épousa Victorine Frémiet, sœur cadette de Sophie, et devint ainsi le beau-frère de son professeur.

Comme il se livrait tout entier à ses élèves, Rude avait bien vite acquis sur eux une influence profonde. L'un d'eux, Feignaux, en est témoin : « Rude, — disait-il au Dr Legrand, — bien qu'il ne donnât jamais d'ordres à ses élèves, avait une manière à lui d'insinuer ce qu'il désirait, et cette manière était irrésistible. Un fait vous en donnera la mesure : il avait réussi à nous détourner de l'estaminet, nous Flamands ! »

Dans cette intervention moralisatrice, se surprend l'union étroite de l'homme et de l'artiste : le secret de son influence sur ses disciples est tout entier dans la confidence de Feignaux.

Son désintéressement égalait d'ailleurs sa sollicitude: « Remarquez, nous dit encore Feignaux, qu'il ne recevait pas de rétribution de ses élèves et

que jamais aucun d'eux ne lui fit un cadeau ; on savait qu'il ne l'eût pas accepté ! »

Par contre, il recevait ses disciples chez lui ; ils allaient passer la soirée dans son humble salon. Les deux sœurs Sophie et Victorine étaient, paraît-il, d'excellentes musiciennes : on avait donc organisé des concerts intimes. Rude créa même dans son propre intérieur des sortes de cours à l'usage de ses élèves. Ecoutons, en effet, une fois encore la voix du bon Feignaux : « Un de ses amis, dit-il, à sa sollicitation, nous professa la géométrie, le calcul et l'algèbre » et ces leçons s'ajoutaient aux cours que Rude recommandait à ses élèves, notamment (toujours au témoignage de Feignaux) certains « cours publics de physique et d'anatomie. »

Comment Rude si soucieux du perfectionnement intellectuel et moral de ses disciples n'eût-il pas été aimé d'eux autant qu'il en était admiré ? C'est qu'ils voyaient en lui quelque chose de plus qu'un démonstrateur de principes ou qu'un correcteur d'épreuves, un ami supérieur dont l'affection agissante les enveloppait de ses effluves et les élevait à lui.

Or, l'enseignement ainsi compris n'a pas seulement des effets sur les élèves qui le reçoivent, mais aussi des effets sur le maître qui le donne. Enseigner, assure-t-on, c'est apprendre deux fois. En vérité, c'est trop peu dire. C'est son enseignement à Bruxelles qui a dégagé dans l'esprit de Rude les principes esthétiques qui lui étaient propres et dont sa main s'inspirait. Il a réfléchi pour les jeunes gens qui se fiaient à lui, et c'est lui-même qui, le premier, a recueilli les bénéfices de sa réflexion. Pour les formuler à ses disciples, pour les leur rendre assimilables, il a été conduit à raisonner peu à peu ses propres idées : ainsi, il serait plus juste que paradoxal de dire qu'il a été son propre élève et qu'il s'est mis lui-même à l'école de son propre génie.

Rude, chef d'atelier à Bruxelles, entouré d'un noyau de quelques fervents de son art, refaisait de la sorte sa propre éducation. Grâce à cet effort intérieur, Rude remontait lentement la pente funeste qu'il avait descendue à son insu pendant ses années d'études parisiennes. Sans qu'une pensée de réaction ou de révolte se fît jour dans son esprit, des idées nouvelles surgissaient du fond même de sa nature artistique. Ces idées se dessinaient, elles lui apparaissaient dans l'atmosphère heureuse de sa vie calme et sereine aux premiers temps de son mariage, dans la quiétude d'une vie matérielle momentanément assurée, à la chaleur réconfortante d'un foyer longtemps

rêvé. Il n'est pas surprenant que, dans ces conditions, l'auteur de *Marius* et d'*Aristée* soit devenu l'auteur de la *Légende d'Achille* et que la brillante série des bas-reliefs de Tervueren se soit annoncée comme le prélude des chefs-d'œuvre de l'âge mûr.

Mais si les idées de Rude allaient se dégageant, de plus en plus claires et de plus en plus précises, ce n'est point sans que des influences se fussent exercées sur lui. Les conversations de quelques amis, notamment du théo-



DESSIN POUR LA LÉGENDE D'ACHILLE.
(Collection G. Joliet, Dijon.)

ricien Jacotot, le portèrent à réfléchir à son art et l'aidèrent à dogmatiser. Monge lui inculqua le principe de la « mesure ». La lecture elle aussi fit son office et un livre joua dans la culture artistique de Rude un rôle prépondérant, l'ouvrage d'Emeric David, *Recherches sur l'art statuaire*. Cet ouvrage l'a littéralement séduit : il en recommandait sans cesse la lecture à ses élèves, il les y renvoyait à chaque instant, et l'on entendit Rude appeler le livre d'Emeric David « le bréviaire du sculpteur ».

Nous avons déjà trouvé ce « bréviaire » aux mains pieuses de son admirateur et nous avons lu, par-dessus son épaule, quelques maximes du critique, ou encore sa sentence sur Michel-Ange, à propos du voyage en Italie. Si nous ouvrons maintenant pour notre propre compte l'ouvrage de celui

qu'il nous paraissait juste d'appeler le Boileau de la sculpture, nous aurons tôt fait de démêler les idées fondamentales sur lesquelles il construisait l'édifice majestueux et sévère de son esthétique.

Par-dessus tout, Emeric David a le culte de l'art grec. Il est donc classique d'essence. Et pourtant, il n'hésite pas, au nom de l'art grec, à faire assez finement le procès de l'académisme. On trouve, sous sa plume, des affirmations comme celles-ci : « L'art statuaire a élevé parmi nous un trop petit nombre de monuments publics et nationaux capables d'inspirer un vif intérêt ; le goût général a été opprimé par des opinions particulières... les artistes se sont laissé égarer par de fausses théories... l'Académie elle-même a erré dans son système d'enseignement ; la peinture et l'architecture enfin ont usurpé sur l'art statuaire un empire funeste. » Et ailleurs est piquée cette phrase incisive : « La théorie des statuaires grecs est perdue, il s'agit de la retrouver. » N'était-ce point là un démenti évident à ce Louis David, qui n'avait pas hésité à dire : « Je suis un Grec. » A lire entre les lignes, Emeric David conviait ses contemporains à un retour à la vérité, sous couleur d'une interprétation nouvelle de l'art antique. Cette inspiration, voisine de celle de l'Art poétique dans sa bonne et saine orientation, a beaucoup influé sur Rude, et non seulement sur ses théories esthétiques, mais aussi sur son talent.

D'ailleurs, Rude s'attachait surtout aux conseils d'Emeric David pour le détail de sa technique. Il lui a emprunté, pour ses leçons, son système de la *progression des principes*, et il trouvait à le compléter ou à le développer au contact d'amis comme Jacotot, s'aidant du pédagogue dijonnais et même de son *Emancipation* pour se composer avec le tout une méthode propre à diriger son enseignement.

Plutôt que d'entrer ici dans le détail de considérations trop spéciales, il est intéressant de faire appel, encore une fois, aux récits de Feignaux transcrits par le Dr Legrand, pour caractériser l'enseignement même de Rude. Au lieu de feuilles de papier, Rude faisait prendre à ses disciples une toile noire tendue sur un grand châssis. Au lieu d'un porte-crayon, il leur mettait en main un bâton armé d'un morceau de craie. Surtout, il avait soin de varier les modèles, car il était l'adversaire résolu du modèle unique à la façon de Godecharles. Le principe sur lequel il insistait le plus était qu'il faut apprendre à dessiner *de la grandeur du modèle*. Le compas et le fil à plomb étaient des instruments qu'il faisait constamment manier aux élèves et le fidèle Feignaux en évoquait volontiers le souvenir.

Le retour de Rude à Paris interrompit cet apostolat. Revenu en France, il ne pouvait utiliser tout de suite, au profit de la jeunesse, ses qualités déjà éprouvées de démonstrateur. L'exilé de Bruxelles ne jouissait encore, à Paris, ni de la gloire qui s'attache aux maîtres, ni même de la notoriété qui signale à l'attention les artistes consacrés et qui déjà appartenait à quelques-uns de ses condisciples de jadis, Roman, Bosio, Pradier, David d'Angers.

C'était justement David d'Angers qui, sous le règne de Louis-Philippe, était devenu le maître à la mode, malgré ses allures de demi-indépendant. Or, voici qu'en 1842, David d'Angers, en passe de modeler en médaillons



Apollon et les Muses.
(Esquisse pour un fronton destiné au théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Non exécuté.)
(Dessin de la collection G. Joliet, Dijon.)

toutes les célébrités de l'Europe, obligé par ses nombreuses commandes à des déplacements fréquents, se trouve contraint, non sans amertume, de renoncer à la direction de son atelier. Ses élèves s'adressent à Rude. Rude alors, avec la franchise que nous lui connaissons bien, leur fait cette profession de foi qui le peint tout entier : « Il est inutile, mes amis, que nous laissions s'établir entre nous des malentendus. Vous me saurez gré de vous parler sans détours. Je dois d'abord vous prévenir que je n'entends pas l'office d'un chef d'atelier à la manière de tout le monde. D'ordinaire, lorsqu'un groupe de jeunes gens se place sous la direction d'un maître, le maître attend de ses élèves la popularité, de même qu'ils attendent de lui la protection. Ce compromis vulgaire peut nuire à l'éclosion des talents, il ne lui est jamais favorable, et je n'en veux à aucun prix. Vous me donnez, en recourant à moi, une marque de haute estime, une preuve de confiance qui me touche bien vivement. » Et après avoir finement insinué que son indé-

pendance n'était pas peut-être de nature à servir ses élèves, il ajoute : « Hors de l'atelier, je serai votre camarade, votre compagnon dévoué, mais, où que je sois, ne faites fond sur ma bonne volonté pour vous ménager un passe-droit quelconque. J'ai une devise qui me plaît : A CHACUN SELON SES ŒUVRES, et je m'y tiens. Cela dit, s'il vous faut, pour vous diriger en vos études, un homme droit, amoureux du vrai, sympathique à vos efforts, aussi désireux que vous-mêmes de voir s'accuser votre tempérament individuel et parfaitement résolu à écarter de vous toute influence extérieure, fût-ce la sienne, prenez ma main : je suis cet homme-là. Le meilleur enseignement est celui qui donne aux élèves les plus grands moyens d'émancipation et leur fait contracter les habitudes d'esprit les plus personnelles. Mon idéal de professeur serait tout uniment de vous mettre en mesure de vous passer de moi. Donc, je vous invite à réfléchir. Vous connaissez mes conditions. Il dépend de vous d'y acquiescer ou de vous tourner vers un autre statuaire. »

Cette profession de foi si nette et qui, d'ailleurs, explique tant de choses, frappa les jeunes élèves de David. Ils répondirent par une belle lettre qui mérite d'être intégralement citée :

Paris, 14 juin 1842.

« Monsieur,

Les élèves de l'atelier David, tous bien convaincus qu'il n'y a que M. Rude qui puisse continuer ce que leur maître a fait jusqu'à ce jour, viennent le prier de nouveau de vouloir bien les accepter pour élèves. Ils déclarent en outre à M. Rude que les paternelles et bienveillantes observations qu'il a voulu leur faire, dans un esprit de sollicitude extrême, les ont vivement touchés ; mais qu'après les avoir suffisamment mûries dans leur pensée, ils persistent toujours à ne vouloir d'autre maître que lui.

En conséquence, ils s'empressent d'assurer M. Rude qu'ils ne cesseront jamais de faire chaque jour de nouveaux efforts pour mériter de plus en plus les précieux conseils qu'il voudra bien leur donner, et le prient d'agréer l'expression de leur profond respect et de leur inaltérable reconnaissance. »

Le pacte était conclu. Rude reçut donc les élèves de « l'atelier David ». Il enseigna désormais à Paris sans interruption et toute une pépinière de disciples sortit de cet enseignement.

Afin de donner une idée de la fécondité de l'enseignement de Rude, rien ne vaut une liste, si incomplète soit-elle. Nous empruntons celle-ci aux recherches minutieuses de M. Louis de Fourcaud qui a recueilli, à défaut d'un

registre d'atelier, les noms de quelques artistes particulièrement distingués, qui travaillèrent sous la direction du maître et profitèrent de ses leçons. Les noms qu'il a relevés sont les suivants :

Arnaud (Charles-Auguste), de la Rochelle ; — Aublet (Nicolas), de Paris ; — Bangillon (Emile), de Méru (Oise) ; — Becquet (Just), de Besançon ; — Blanc (Armand), de Dijon ; — Boury (Charles-Martial), de Paris ;



Un coin du musée Rude, a Dijon.

— Brun (Henri), de Saint-Jean-le-Vieux (Isère) ; — Cabet (Paul), de Nuits (Côte-d'Or) ; — Cain (Auguste), de Paris ; — Capellaro (Charles-Romain), de Paris ; — Carpeaux (Jean-Baptiste), de Valenciennes ; — Chatrousse (Emile), de Paris ; — Christophe (Ernest), de Paris ; — Cordier (Charles), de Cambrai ; — Delarue (Sébastien), de Romorantin (Loir-et-Cher) ; — Devers (Joseph), de Turin (Piémont) ; — Durst (Marius), des Ternes (Seine) ; — Franceschi (Jules), de Bar-sur-Aube ; — Frémiet (Emmanuel), de Paris, neveu de Rude ; — Gautier (Jacques), de Paris ; —

— Gayraud fils (Joseph-Raymond-Paul), de Clermont-Ferrand ; — Guitton (Victor-Édouard-Gaston), de Napoléon-Vendée ; — Idelin (Henri-Frédéric), de Claigerotte (Haute-Saône) ; — Le Bourg (Charles-Auguste), de Nantes ; — Lecavellier (Charles), de Caen (Calvados) ; — Levéel (Armand), de Briquebec (Manche) ; — Lhomme de Mercey (Bernard), d'Autun ; — Marcellin (Jean-Esprit), de Gap (Hautes-Alpes) ; — Martin (Auguste), de Dun-le-Roi (Cher) ; — Michaud (Claude), de Paris ; — Montagne (Pierre-Marius), de Toulon (Var) ; — Montagny (Étienne), de Saint-Étienne (Loire) ; — Pantard (Marc), de La Beissière (Cantal) ; — Penel (Louis), de Saint-Étienne (Loire) ; — Schrœder (Louis), de Paris.

Ajoutons à cette liste, Garaud (Joseph) de Dijon, auteur de plusieurs œuvres estimées en Bourgogne, et que nous avons déjà rencontré sur notre route.

Au surplus, on ne saurait apprécier le rayonnement de cet atelier sans avoir jeté un coup d'œil sur la technique du Maître et sur sa méthode de travail.

La technique de Rude a été le résultat de sa culture scolastique, de son enseignement et de son propre goût. Si conscient qu'il ait été, à de certaines heures, des abus de l'École, il a toujours gardé l'empreinte du dogmatisme académique ; mais les réflexions qu'il s'est imposées pour former ses élèves ont dégagé, dans son esprit, des principes qu'il aimait, nous l'avons vu, à condenser en formules ; et, d'autre part, son tempérament personnel, modifié par les contingences de sa vie, a contribué dans une large mesure à lui créer une manière.

C'est, au total, une manière à la fois spontanée et laborieuse où se retrouvent ces deux qualités en apparence contradictoires du Bourguignon : la vivacité primesautière de la conception et la lenteur méthodique de la réalisation. Attaché fermement à la nature, amoureux du mouvement, Rude pourtant ne se fie jamais à une improvisation : il est difficile à lui-même. Sans parler des cas où, pour des raisons spéciales, il abandonne entièrement un parti primitif (par exemple le premier projet du Napoléon de Fixin ou de la statue de Ney), il n'arrête définitivement l'invention qu'au moment de l'exécution. Toute œuvre provoque de sa part de nombreuses ébauches préalables. Nous en avons la preuve dans les dessins inédits qui appartiennent à M. Gaston Joliet, à Dijon. L'heureux possesseur de ces précieux documents a bien voulu, — par une faveur spéciale dont nous lui sommes infiniment reconnaissant, — nous permettre d'en faire profiter nos lecteurs.

D'ailleurs, tous les dessins de Rude qui nous sont parvenus se rapportent à son œuvre plastique, — à l'exception d'un seul, qui appartient au Musée de Dijon et remonte à l'époque de ses premières études dans sa ville natale : c'est une copie du tableau d'Anatole Devosge, le *Dévouement de Cimon*. Les autres, pour la plupart au Louvre, nous ramènent à des œuvres de sculpture conçues ou réalisées.

Or, rien n'est plus instructif que ces études préparatoires pour qui veut



Le dévouement de Cimon (Dessin, copie du tableau de Devosge).
(Musée de Dijon.)

pénétrer dans l'intimité même des procédés du Maître. La conscience de l'artiste s'y manifeste à tout instant. La moindre commande donne lieu à des esquisses renouvelées. Rude jette des idées sur un bout de papier quelconque, il reprend les esquisses, les transcrit, les modifie, les remanie, sauf à utiliser quelque jour ailleurs un motif qui lui a paru momentanément mal venu. S'agit-il de faire du *nu* ? L'anatomie l'attire aussitôt ; il se souvient des bons et fermes principes de Devosge ; il se préoccupe si bien de la musculature qu'il voit comme à travers la peau du modèle et dessine, pour s'en inspirer, le jeu même du squelette et des tendons. Prudhon, formé à la



Jeune fille.
(Musée de Dijon.)

même discipline, ne soigne pas davantage ses dessins. Mais c'est surtout la composition qui est longue à venir dans ses moindres détails, aussi cherchés que des ensembles.

Le groupe de la Marseillaise a été, assurément, spontané dans sa donnée synthétique ; il n'en a pas moins été retouché à maintes reprises dans l'ordonnance de ses éléments avant de revêtir son aspect définitif. Et ce ne sont pas seulement des dessins qui attestent la patiente élaboration du chef-d'œuvre. Le Musée de Dijon possède un premier projet du groupe. Il expose aussi la maquette d'une tête colossale, dite improprement « tête de vieillard », qui était destinée à faire partie du haut-relief.

Cette maquette, à la place d'honneur qu'elle occupe, captive l'attention. Elle n'est pas seulement un précieux « témoin », elle doit être retenue comme un incomparable morceau d'étude. Une charmante *tête de jeune fille,* modelée en vue de l'Hébé, l'avoisine et en fait d'autant mieux ressortir les dimensions. Sur son socle massif, la tête du héros révolutionnaire que Rude a conçue, apparaît comme celle d'un Titan. Cette tête est un monde. On croirait que des convulsions géologiques en ont modelé la face aux creux profonds, aux reliefs puissants, tandis qu'un feu intérieur fait jaillir le regard et que l'élan irrésistible d'un mouvement mystérieusement traduit rejette en arrière l'abondante chevelure. N'est-ce point l'enveloppe formidable et pourtant humaine qu'habite et façonne l'âme ardente d'un géant ?

Jamais peut-être Rude n'a été plus près des hardiesses modernes que dans cette *tête* splendide, née de son seul génie épique et affranchie de toute formule d'atelier.

Il est facile, au contraire, d'apercevoir, dans la plupart de ses œuvres, l'influence de l'enseignement traditionnel et des procédés académiques. Sans doute, Rude s'est délivré d'assez bonne heure des *plis* d'école, auxquels il se résignait au temps du *Marius* ou du *Génie immolant,* et il a su retrouver avec toute son ampleur le *drapé* des grands maîtres de la Renaissance, comme en témoignerait à lui seul le *Cavaignac.* Mais le symbolisme, langue de convention dont l'art classique faisait au dix-neuvième siècle un si constant usage, se reconnaît dans la plupart des compositions du Maître et notamment dans ses statues historiques. Ce ne sont pas seulement parfois les attributs qu'appelle presque inévitablement la détermination obligatoire du personnage : le symbole situe la scène. Rude veut-il, par exemple, camper le *Maréchal de Saxe* sur le champ de bataille, il aura soin de ménager une roue d'affût brisée, une grenade tombée, une fascine qui supporte un gan-

telet et un casque. De même *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* a une armure à côté d'elle pour évoquer l'action à laquelle ses saintes la convient.

Les choses réelles, au contact des symboles, se réduisent en signes et le sculpteur recourt volontiers à l'emploi d'accessoires stylisés. N'est-il pas curieux et instructif d'observer comment le ciseau de Rude figure l'eau ? Elle apparaît soit dans le panneau de la *Légende d'Achille* où Thétis trempe son fils dans le Styx, soit dans le *Réveil* de Fixin, dont le roc volcanique est battu par les vagues, soit dans l'*Amour dominateur du monde* qu'entourent les flots peuplés des espèces aquatiques. Dans les trois cas, l'élément cher aux classiques se présente comme une série de plis parallèles dont la sinuosité suffit à rendre le mouvement de l'onde. Ce n'est certainement pas dans un mode de traduction aussi rudimentaire qu'il faudrait chercher la moindre trace de réalisme.

Pourtant, si le symbolisme comme moyen d'expression a fait obstinément son office chez Rude, il est juste de dire que la part de la convention et du procédé scolastique a toujours été diminuant. Les dernières œuvres de Rude témoignent d'un symbolisme renouvelé et vivifié. Les anciennes formules disparaissent. Elles n'ont laissé dans l'*Amour dominateur* que le plissement factice dont est faite la mer où baigne le pied du jeune dieu ; et, si *Hébé* est elle-même un symbole, il n'apparaît point qu'elle fasse aucun sacrifice à la tradition du style académique.

C'est surtout à Dijon que l'on peut se rendre compte de cette évolution. Dans la salle dite du *Musée Rude*, une sollicitude pieuse a réuni en nombre des œuvres originales, des maquettes, des moulages qui forment le plus bel ensemble : et c'est, en même temps qu'une véritable exposition permanente, un hommage mérité au génie d'un artiste dont l'œuvre honore au plus haut point la ville où il est né et l'école d'où il est sorti.

CHAPITRE XXI

DERNIÈRES ŒUVRES ET MORT DE RUDE

L'Exposition Universelle de 1855 fut une sorte de Salon rétrospectif. On y revit le Mercure et le Pêcheur napolitain, et l'on y vit aussi une œuvre nouvelle, le buste que l'artiste avait donné à sa nièce Martine. L'oncle, en mariant la jeune fille à son élève Cabet, a promis un portrait comme cadeau de noces. Le modèle qui servit à la statue de Jeanne d'Arc est ici reproduit pour lui-même. Ce buste de *Martine Cabet* est aujourd'hui au Louvre.

Un autre buste exécuté par Rude ne fut exposé qu'au Salon de 1857, en même temps qu'*Hébé* et l'*Amour dominateur*, c'est le buste de *Laurent-Antoine Pagnerre*, secrétaire général du gouvernement provisoire de 1848. Comme le buste de James Demontry, celui de Pagnerre est un monument funèbre. Le bronze est au cimetière du village natal où Pagnerre est inhumé, Saint-Ouen-l'Aumône, en Seine-et-Oise.

Le Musée de Dijon possède trois maquettes de Rude qui ne se rapportent à aucune œuvre réalisée par le Maître. Ces maquettes étaient-elles destinées à une exécution postérieure ? La mort de l'auteur les a-t-elle arrêtées dans leur développement naturel ? Ou, au contraire, étaient-ce des ébauches de travaux abandonnés, les témoins d'idées artistiques que le Maître avait renoncé à traiter sous une forme définitive ? Il est impossible de répondre à ces questions, faute de documents positifs.

« Je ne sais pas les faire », disait Rude en parlant des maquettes. Il faisait cet aveu dans sa lettre à Anatole Devosge, à propos de l'*Amour domina-*



Jérémie (maquette).
(Musée de Dijon.)

teur, et il ajoutait que pour lui l'œuvre n'était définitivement conçue qu'à l'exécution du marbre. C'est là, assurément, une confidence caractéristique. La pensée sans cesse en travail du sculpteur modifiait les projets jusqu'au dernier moment. Aussi est-ce précisément cet *inachevé* des maquettes qui en rend malaisée l'identification, en l'absence de projets nettement spécifiés, auxquels on puisse les rattacher.

Voici d'abord le prophète *Jérémie*, représenté dans l'attitude de l'accablement. Cette ébauche se rapporte peut-être à quelque projet suscité chez Rude par la contemplation des prophètes de Michel-Ange à la Sixtine, puisque son esprit en a été si vivement frappé.

Sapho est plus fruste encore. Rude goûtait peu la Sapho de Pradier, de même que, d'une façon générale, les autres œuvres de ce sculpteur. On peut croire que l'idée de donner corps à la conception de Sapho qu'il opposait à celle du sculpteur académique lui a inspiré un projet dont cette maquette représente la trace.

Quant à la troisième maquette, elle présente plus de netteté : c'est une statue de Napoléon Ier à cheval, la seule statue équestre laissée par Rude. Il existe une statue de Napoléon qui, par son allure, présente une analogie étonnante avec la maquette du Musée de Dijon : c'est le monument célèbre de Cherbourg, dû à Levéel, et inauguré en 1858. La statue de Levéel rappelle du moins étrangement la maquette de Dijon. Celle-ci représente l'empereur arrêtant son cheval d'un geste bref, tandis que son regard scrute l'horizon et que son doigt énergique désigne un point stratégique par delà la Manche. Il est d'autant plus difficile de croire à une rencontre fortuite que Levéel a été précisément élève de Rude. Le geste du Napoléon de Rude semble supposer le détroit et suscite invinciblement le souvenir du projet de descente en Angleterre.

Si nous en croyons le Dr Legrand, la dernière œuvre du Maître aurait été une terre cuite faite pour l'historien Villiaumé. Cette terre cuite est perdue ou tout au moins égarée et nous n'en connaissons que la description qu'en donne Legrand : « Un homme dans la force de l'âge est venu chercher la Vérité jusque dans son puits. Assis sur la margelle, il écrit tandis que la déesse nue lui tend son miroir. Un petit génie de l'Indépendance, accroupi à ses côtés, lui présente un encrier. » Cette œuvre est intéressante moins par sa conception que par sa signification. Il n'est pas indifférent que Rude, dans les derniers jours qu'il a passés dans son atelier, ait mis la main



SAPHO (maquette.)
(Musée de Dijon.)

à une apothéose de l'histoire. Il avait bien sujet de rendre cet hommage à la Muse qui lui avait inspiré tant de merveilles.

Amoureux de son art comme il l'était, Rude travailla jusqu'au bout. Le Dr Legrand, témoin de sa vieillesse, nous en est le meilleur garant. S'il avait changé de logement et d'atelier, il était resté fidèle à la rue d'Enfer où il avait ses chères habitudes, et l'aisance relative que lui avaient value ses succès n'avait fait qu'exciter davantage son ardeur demeurée jeune. Pourtant déjà, pendant l'Exposition de 1855, la santé du Maître commençait à inspirer quelques inquiétudes. Membre du jury de cette Exposition, il s'était *surmené*. Et si le Dr Legrand n'emploie pas ce néologisme, il indique tous les symptômes que ce mot résume pour nos contemporains. Ecoutons de la bouche d'un ami fidèle, le récit de la maladie et des derniers moments du grand sculpteur.

« Rude s'acquitta de ses fonctions, comme toujours, avec un infatigable zèle et une activité sans égale. Et certes, pour un juré consciencieux, examiner, recevoir, faire placer, et, plus tard, juger, classer et désigner aux récompenses le nombre considérable d'ouvrages soumis aux appréciations du jury en 1855, n'était pas une charge purement honorifique. Pendant ce travail, quelques indices, fugitifs à la vérité, de fatigue et d'atteinte portée à sa constitution étaient venus l'avertir de se modérer. Plus prudent ou plus attentif, Rude les eût écoutés; il les dédaigna, et son entourage, le voyant si alerte et si vaillant, ne se rappela ces éclairs précurseurs qu'après le foudroiement. Ainsi, à plusieurs reprises, il avait ressenti, en revenant des Champs-Elysées, une lassitude subite et s'était fait ramener à son domicile en voiture. Un jour, à son atelier, son praticien causant avec lui le vit tout à coup pâlir et chanceler. « Qu'avez-vous, monsieur Rude ? » lui demanda-t-il en s'avançant pour le soutenir. Il fut un instant à se remettre, puis, appuyant la main sur la région du cœur : « Je ne sais, dit-il, voilà plusieurs fois que je souffre là ; mais ce n'est rien », ajouta-t-il, et chargeant sa pipe, il continua la conversation interrompue.

Un autre jour, sa vieille servante, qui lui était fidèlement attachée, le vit pâlir aussi, au moment où il sortait. Elle courut à lui : « Avez-vous besoin de quelque chose, monsieur Rude ? » lui dit-elle. « Non, non, répondit-il, la remerciant de son attention par un sourire, merci ! » et il s'éloigna.

Le mois d'octobre, qui vit finir les séances du jury de récompense pour les exposants, amena enfin pour Rude le jour de la justice. Il avait exposé son



Napoléon a cheval (maquette).
(Musée de Dijon.)

Petit Pêcheur napolitain (marbre), son *Mercure rattachant sa talonnière* (bronze), tous deux appartenant au Musée du Luxembourg, et le buste en marbre de Mme Cabet. La première des quatre grandes médailles d'honneur lui fut donnée aux suffrages unanimes de ses collègues de toutes les nations.

Ce fut pour lui une joie immense, plus grande à coup sûr que ses amis et que lui-même ne l'auraient supposé ; il s'en étonnait naïvement. « C'est singulier, disait-il à Mme Rude, moi à qui les *choses* de l'Institut étaient si indifférentes et qui n'y pensais jamais, je pense à cette médaille qui m'a été décernée. »

Un bonheur non moins grand et plus intime lui arriva presque en même temps. Mme Cabet, sa nièce, accoucha heureusement d'une fille. Rude devait en être le parrain et se réjouissait de voir rajeunir ainsi son nom populaire de François. Le baptême avait été fixé au dimanche 4 novembre.

Le mardi 30 octobre, il assista au dîner officiel offert par le ministre de l'Intérieur aux membres du jury de l'Exposition. Souffrant pendant le repas, il prit congé aussitôt qu'il le put et se fit ramener en voiture chez lui ; il était de bonne heure. Mme Rude ayant entendu s'arrêter la voiture et ne voyant pas entrer son mari, entr'ouvrit la porte du palier et aperçut Rude assis sur l'escalier. Il n'avait pu monter les vingt marches qui séparent son appartement de la rue. Il dit à Mme Rude qu'il avait été pris d'une oppression subite avec sentiment de défaillance. Mais cela n'avait duré qu'un instant, et il n'éprouvait plus rien. Le médecin, mandé le lendemain, trouva un peu de bronchite et conseilla le repos au lit. Le vendredi suivant, la percussion de la poitrine décela à droite un épanchement à peine perceptible. Le docteur prescrivit un large révulsif qui fut appliqué le soir.

Le samedi matin, Rude se réveilla dans un état de bien-être tel qu'il se leva, pria Mme Rude de lui faire préparer un potage et parla d'aller à l'atelier. A son neveu Cabet qui lui demandait comment il avait passé la nuit : « Mais très bien, répondit-il, seulement j'ai beaucoup rêvé ; je ne sais ce qu'en dira le docteur ; quant à moi, je ne m'en plains pas, car je rêvais à mes marbres de l'Exposition (le pêcheur et le buste de Mme C. V.) auxquels il reste tant à faire, je rêvais que j'y travaillais et que je les finissais à mon gré. Aussi étais-je fort heureux ! »

Après son potage, il se sent si bien remis qu'il prend sa pipe, signe de bon augure, toujours bien accueilli par ceux qui soignent les fumeurs malades : avec la santé reviennent les habitudes. Quand Mme Rude entra de nouveau près de lui, il se plaignit de se sentir mal à l'aise : une quinte de toux

venait de lui enlever le *bien-être* qu'il avait ressenti en se levant. Tandis qu'il parlait, Mme Rude vit son visage s'altérer ; elle fit prier M. Cabet de descendre (il demeurait à l'étage supérieur et soignait sa femme non encore relevée de ses couches). Il vint sur-le-champ. Mme Rude, de plus en plus inquiète, donna l'ordre de courir chercher le médecin. Rude, répondant aux questions de M. Cabet, indique de la main la région du cœur : « J'ai des douleurs par là », dit-il. Puis il étend, par un mouvement brusque, ses bras et ses jambes, en même temps que son corps est rejeté en arrière sur son fauteuil, pousse un faible cri : « ah ! » et murmure deux ou trois mots inintelligibles. Tout cela avait duré moins d'une minute. Rude était mort A 10 HEURES DU MATIN, 3 NOVEMBRE 1855.

La cause d'une mort si subite fut attribuée à une rupture du cœur. Il n'y a guère, en effet, que les ruptures du cœur ou des grands vaisseaux qui tuent avec cette instantanéité. »

Ainsi finissait une vie laborieuse et féconde. Les pages du Dr Legrand ont évoqué devant nous, et non sans émotion dans leur simplicité, l'image de Rude vieillissant, simple, doux et affectueux.

Mais nous avons mieux encore pour faire surgir à nos yeux la grande figure qui vient de disparaître. Au Salon de 1906, le dernier des élèves de Rude, allié d'ailleurs de tout près à sa famille et si digne lui-même d'un nom déjà associé à l'histoire de l'art, le vaillant et regretté Emmanuel Frémiet, a exposé une statue de Rude dont le bronze, placé au Musée de Dijon, est, en même temps qu'une superbe œuvre d'art, un monument de véritable piété filiale envers le Maître dijonnais.

Plus que la statue de Tournois sur la place Darcy de Dijon, plus que le buste de Cabet, même placé sur la façade de la maison natale, l'œuvre de Frémiet évoque le vrai Rude, le Rude intime. Voilà bien, en effet, Rude tel qu'il apparaissait au Dr Legrand, tel que le décrivent les familiers de la rue d'Enfer. Il est là devant nous avec sa bonne et franche figure au relief puissant, avec sa barbe majestueuse, sa toque de velours coquettement inclinée, et sa pipe, fidèle compagne de ses méditations et de ses travaux. La familiarité de l'attitude et du geste complète la simplicité de la mise : c'est bien là ce veston haut fermé qu'il affectionne et ce large pantalon. Et son œil regarde avec une complaisance infinie une maquette dont le caractère allégorique et le mouvement vif semblent un symbole de son art.

CONCLUSION

Un grand artiste n'est point un isolé. Dans l'histoire artistique de son temps et dans l'histoire artistique de tous les temps, il occupe une place qui lui appartient en propre et que concourent à lui assigner son tempérament et son éducation.

Le tempérament et l'éducation de Rude nous ont été révélés par l'étude même de sa vie.

Aussi bien, le tempérament de Rude enfant nous était-il apparu en pleine lumière dès l'abord : il n'en a jamais changé. Le jeune poêlier de la rue Poissonnerie, grandi au milieu de la tempête révolutionnaire, est demeuré tel que l'avait fait le premier contact avec la vie ; l'atelier paternel avec sa dure besogne quotidienne, le *Royal-Bonbon* avec l'entraînement juvénile de son ardeur patriotique l'ont marqué d'une ineffaçable empreinte. Rude est toujours resté le fier volontaire de quatre-vingt-douze, qui, à huit ans, avait entendu le cri vibrant de la Patrie en danger, qui avait rêvé guerres et conquêtes, qui ne reculait pas devant le duel pour soutenir l'honneur de son petit sabre, et qui, après thermidor, cachait ses armes pour ne pas les rendre. Toujours, aussi, il est resté le travailleur acharné de la forge, ami des humbles parce qu'il a été des leurs, inébranlable sur ses principes, attaché à ses convictions avec le même dévouement qu'à ses amis. Il est resté, enfin, le jeune homme loyal et confiant qui, dès le premier entretien, gagnait l'affection précieuse de Devosge. La lettre aux électeurs dijonnais de 1848 ou la lettre aux élèves de « l'atelier David » respire la même franchise que la déclaration de 1800 au directeur de l'Ecole des Beaux-Arts.

Mais ce Bourguignon authentique, fils d'un forgeron dijonnais et d'une paysanne d'Arc-sur-Tille, ce Bourguignon robuste et franc, largement

pourvu des vertus les plus séduisantes de sa race, était un artiste, et dès le premier jour, encore qu'à son insu.

Artiste dans l'âme et bourguignon du fond du cœur, Rude ne saurait être, en vérité, qu'un *artiste bourguignon*, c'est-à-dire un héritier du vieux génie artistique de sa race. En lui revit ce qui a fait la force et la grandeur de la sculpture bourguignonne de l'âge d'or : le sentiment intime de la vie concrète et le sens profond de la valeur plastique. En un temps où Claus Sluter n'est pour ainsi dire connu de personne en dehors de quelques érudits, un artiste, qui peut-être lui-même ne le connaît pas ou en sait à peine le nom, continue sa tradition et la renouvelle. Le phénomène est assurément de ceux qui portent à la méditation. Et cette survivance de l'art bourguignon d'autrefois, mystérieusement ressuscité dans l'âme de Rude, a beau être contrariée par l'éducation, traversée par les circonstances, elle éclate, à de certaines heures, avec une telle évidence, que nul ne pourrait songer à la nier.

Deux œuvres, à cet égard, sont éminemment révélatrices : le *Jeune Pêcheur napolitain* et le *Tombeau de Cavaignac*.

Le Jeune Pêcheur napolitain est un de ces chefs-d'œuvre où rien ne s'interpose entre l'artiste et le modèle. Le sens intime de la vie humaine, le sens intime aussi de la valeur plastique, évocatrice de la sensation, s'y affirment superbement, donnant au corps sa réalité moyenne et tangible, aux membres l'élasticité, l'aisance au geste, la fraîcheur au sourire.

Le réalisme du tombeau de Cavaignac est encore, au premier chef, de l'art direct. C'est le portrait d'un mort poussé jusqu'au plus extrême souci de la vérité. Et, si autour de ce cadavre, traité avec toute la vigueur dont un Ligier Richier eût été capable, il flotte cependant une âme, c'est qu'en effet, pour Rude, une âme flottait encore autour du combattant frappé en pleine bataille par l'implacable fatalité.

Or, ce sentiment de la vie et de la valeur plastique peut paraître aujourd'hui tout naturel chez un artiste ; il peut paraître tout simple que Rude ait directement saisi, dans l'Enfant à la tortue, un moment de vie individuelle dans la spontanéité même de son mouvement, comme il peut paraître tout simple que Rude ait étendu le cadavre raidi d'un grand Républicain sur la dalle funèbre. Mais il faut replacer ces œuvres dans le milieu qui les entourait à leur heure de gestation. Et alors, il apparaît bien que ces œuvres d'art direct étaient aux yeux des contemporains de Louis-Philippe non

seulement des nouveautés, mais des hardiesses, et, pour certains, des sujets de scandale. Une appréciation, que nous rappelions tout au long à propos du pêcheur napolitain, se terminait par cette apostrophe : « Pour Dieu ! si vous voulez du nu et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur les héros, ne touchez pas à l'humanité ! » De même, Cavaignac fut peu goûté de plusieurs critiques et non des moindres. David d'Angers ne s'est pas seulement attaqué au groupe du Départ, le monument du cimetière Montmartre a trouvé en lui un détracteur dépourvu d'indulgence :

« Rude se montre sévère à l'endroit du général Cavaignac, parce qu'il n'a pas fait preuve d'un grand enthousiasme au sujet du monument de



Dessin pour la Lapidation de saint Etienne.
(Collection G. Joliet, Dijon.)

Godefroy Cavaignac, son frère : la chose est cependant naturelle, l'artiste ayant représenté son modèle sous les traits d'un cadavre amaigri, avec la raideur de la mort. »

Cette méconnaissance ne saurait surprendre ; mais elle rappelle à une juste appréciation et ramène aux enseignements de l'histoire. Car, l'esthétique bourguignonne que Rude, en plein dix-neuvième siècle, faisait revivre, était l'inverse de l'esthétique classique qui régnait alors dans le goût public et dans les milieux officiels : à l'École, à l'Institut, au Salon. Cette antinomie fondamentale explique justement les démêlés de Rude avec les institutions officielles de son siècle, ses désertions du Salon, ses déceptions à l'Académie, la sévérité et l'injustice de beaucoup de ses contemporains, l'existence recluse, enfin, à laquelle ce joyeux et cet optimiste s'est condamné toute sa vie.

Le classicisme académique et orthodoxe n'a pas seulement contrarié Rude : l'ennemi s'est infiltré dans la place ; le Maître lui-même a sacrifié plus ou moins aux préjugés du jour, en vertu même de son éducation.

Nous savons ce qu'a été cette éducation, à Dijon d'abord, ensuite et surtout à Paris, nous savons dans quel milieu Rude a grandi et dans quel milieu il s'est développé, quelles influences positives et négatives il a subies, combien ont pesé sur sa conscience d'artiste les principes scolastiques et les travaux commandés. Le symbolisme obstiné des accessoires suffirait à en témoigner. Il faut redire le mot que Rude lui-même a redit si souvent, qu'il a dû prononcer notamment en brisant son *Aristée :* « J'ai perdu sept années de ma jeunesse ! » Ainsi lui-même jugeait-il de ses années d'études parisiennes. Tout dans sa vie et dans son œuvre prouve combien il voyait juste.

L'éducation d'un artiste, quelle qu'elle soit, marque son génie d'une trop forte empreinte pour qu'il puisse jamais s'en dégager complètement. Rude a eu beau lutter contre lui-même, se refaire une technique et des principes : jamais il n'a éliminé certaines idées et certaines habitudes d'esprit qu'il devait à l'Académie et à la mentalité de son siècle, qu'il avait respirées en quelque manière à l'école et hors de l'école et qui, — tel le souci du symbolisme, — s'étaient insinuées jusque dans la substance la plus intime de son être artistique.

Rude, héritier de l'art bourguignon de jadis, a donc été, en même temps, un Français du dix-neuvième siècle. Ce dualisme est indispensable à comprendre pour quiconque veut pénétrer l'œuvre complexe du maître dijonnais.

Jamais Rude, à dire vrai, n'a renié l'esprit classique. Il a essayé de le transformer en lui, de l'épurer, de l'interpréter, de l'accommoder et parfois de l'asservir à son tempérament propre et à son inspiration originale : jamais il n'a songé à s'en abstraire. Et il est intéressant de suivre, à cet égard, dans sa vie et dans son œuvre, l'évolution de sa pensée.

D'abord disciple convaincu et docile de Devosge et de David, on croirait qu'il perd tout contact avec l'âme bourguignonne d'autrefois. Avant le départ de Dijon, on n'aperçoit chez lui aucune trace d'art direct. Le *Dévouement de Cimon* est une copie d'élève, le *Saint Joseph* est un pastiche, le *Lutteur au repos* est une bonne et sage étude : le bas-relief symbolique ou la ronde-bosse d'après l'antique, ce sont des variations courantes à la reproduction desquelles s'évertuent à l'envi les artistes jeunes et vieux de ce temps-là. Un pas de plus, c'est *Marius méditant sur les ruines de Carthage* ; un autre pas, c'est le *Génie ailé immolant un taureau,* c'est-à-

dire des œuvres de 1809 et de 1811, fortement imbibées de littérature ; un pas encore et c'est, en 1815, ce triomphe de l'abstraction qui s'intitule *Napoléon en empereur romain.* Cette terre cuite est vraiment la pièce justificative la plus opportune pour illustrer le mot de Rude : « J'ai perdu sept années de ma jeunesse ! » Bien plus, à l'heure où il façonnait ce buste si peu napoléonien, c'était pour son avenir qu'un critique eût été en droit de tout craindre.

A Bruxelles, heureusement, enlevé à l'asservissement de ses modèles habituels, à l'enseignement dogmatique de ses maîtres officiels, à l'ambiance de ses condisciples, Rude remonte, par la vertu de son tempérament propre, le courant qu'il a descendu à Paris. Ce n'est point l'artiste dijonnais qui vient rendre aux Pays-Bas la dette de son pays, mais c'est la Belgique elle-même qui réveille l'âme bourguignonne de Rude : le miracle du quinzième siècle, sous une autre forme, se répète au dix-neuvième. Dans les bas-reliefs de Tervueren, surtout dans la légende d'Achille, à travers le voile de la composition littéraire, la vérité humaine transparaît. Tout n'est donc pas perdu. Tout est regagné au contraire, lorsque jaillit d'un bloc de marbre officiellement fourni ce gage merveilleux de l'avenir qui s'appelle le *Jeune Pêcheur napolitain.* N'est-ce point, en effet, la révélation de l'artiste à lui-même et la revanche de l'art bourguignon naguère opprimé, qui, sous une forme moderne, revendique ses droits éternels ?

La légende qui nous montre Rude tirant son Pêcheur napolitain d'un marbre fourni par l'Etat est vraiment une légende aimable. On se plaît à y croire et à penser que ce marbre blanc livré à Rude en 1829 fut doublement providentiel, puisqu'il en tira, d'une part, son Pêcheur, et d'autre part ce buste de La Pérouse où l'étude de son œuvre montre le point de départ de la riche et belle série des *statues d'histoire.*

La fortune brillante de la statuaire d'histoire telle que Rude l'a conçue est l'un des traits les plus frappants de son œuvre totale. On évoque avec un plaisir toujours nouveau et une admiration toujours égale cette splendide galerie. C'est le *Maréchal de Saxe,* vainqueur hautain et séduisant ; c'est *Louis XIII adolescent,* avec l'élégance souveraine de son insouciance spirituelle et légère ; c'est *Cavaignac* dont la vie, comme un souffle du passé, hante encore le cadavre déjà refroidi ; c'est le *Réveil de Napoléon* à Fixin, dans la vaporeuse féerie de son évocation poétique ; c'est *Monge,* à Beaune, développant les vérités les plus hautes de la mathématique ; c'est *Jeanne*



Etude.

(Collection G. Joliet, à Dijon.)

d'*Arc* au moment suprême où descend en elle la révélation rédemptrice ; c'est encore le *Général Bertrand* dans le recueillement de sa pieuse mission et le *Ney* de la Moskova qui commande l'attaque, c'est-à-dire la victoire. Quant à la page splendide de la *Marseillaise,* c'est quelque chose de mieux encore et de plus grand : ce n'est point la statue d'un personnage célèbre, mais d'une Nation, prise à une heure poignante où l'histoire et l'épopée se confondent, la statue de la France en guerre avec son sublime cortège de héros-citoyens.

Rien n'est plus impressionnant que cette série où revivent avec tant d'éclat les gloires et les deuils de la Patrie. L'histoire a inspiré le maître dijonnais au point de lui créer une forme nouvelle de son art. Pourquoi donc a-t-elle pris une importance si caractéristique dans son œuvre ? Tout simplement, sans doute, parce que dans la sculpture historique telle que Rude l'a comprise le dualisme que comporte son âme artistique se fond en quelque sorte en une harmonie.

A vrai dire, dans la statuaire d'histoire à la manière de Rude, le sens du réel et le sens classique viennent, en quelque sorte, se marier.

L'histoire, c'est essentiellement de la réalité, et, au premier chef, de la réalité humaine. Rien de plus concret que le personnage historique : il a vécu comme nous, respiré le même air, vibré des mêmes joies et des mêmes souffrances. Que dis-je ! Le personnage historique, par l'intensité même de son action et le rayonnement de sa personnalité, a *vécu plus* que le commun des hommes. Aussi bien, en dépit des modalités et des contingences, l'histoire ne nous intéresse et ne nous passionne que parce qu'elle a été le *présent* d'êtres semblables à nous.

Mais, si l'histoire représente une réalité, elle représente une réalité passée. Cette réalité vient jusqu'à nous auréolée de souvenirs, synthétisée par le recul et comme épurée par la perspective des temps. En un mot, la réalité historique nous est transmise telle que l'idéalisme classique commanderait que l'on vît la réalité présente.

Réaliste d'instinct, classique d'éducation, Rude trouve, en somme, à satisfaire à la fois dans la statuaire d'histoire les aspirations qu'il tient de sa race et les principes qu'il tient de son siècle. Voilà pourquoi Rude était, pour ainsi dire, prédestiné à trouver dans le genre historique l'expression la plus pleine et la plus parfaite de son génie. Il y est à l'aise ; il y acquiert du premier coup une superbe maîtrise, et il y atteint au sublime lorsqu'un sentiment l'inspire, tel que l'amour de la Patrie.

Le geste et le cri de Ney, le geste et le cri de la Marseillaise, le geste et le silence recueilli de Jeanne d'Arc sont du sublime de la plastique comme en littérature telle scène de Corneille ou en musique telle symphonie de Beethoven. Pareille éloquence dans la sculpture n'avait sans doute pas été atteinte depuis ce Michel-Ange, dont Rude, par la vertu d'une affinité intuitive, admirait tant le Moïse et le Jérémie à Rome ou les Médicis à Florence.

Seulement, comme tous les génies capables d'atteindre au sublime, Rude est capable aussi d'œuvres froides et inanimées.

Les morceaux glacés n'abondent que trop dans son œuvre, même au temps de sa maturité. Il sculpte le *Prométhée animant les arts* du Palais-Bourbon à la même époque que le haut-relief de l'Arc de Triomphe. Qu'arrive-t-il alors ? L'inspiration reste rebelle : la technique seule subsiste. La commande a séché la pensée. Le métier a peine à cacher les défaillances du sentiment et le ciseau semble tenu d'une autre main.

Aussi, rien n'est plus caractéristique que l'examen impartial des œuvres religieuses de Rude pour saisir le secret de son art. Aucune d'elles ne nous est apparue comme religieusement traitée. Comment s'en montrerait-on surpris ? Le candidat à un mandat législatif de 1848 qui s'intitulait « démocrate radical » et se réclamait de la tolérance à la façon du gouvernement provisoire n'a jamais été en état de traiter chrétiennement un sujet chrétien. Dès lors les commandes d'art religieux dont il s'est chargé ont été ou bien des œuvres de pure convention ou bien des œuvres de pur réalisme. Car il s'est produit ici l'inverse du phénomène qui frappe si vivement dans la statuaire historique.

Tandis que dans la statuaire d'histoire le réalisme et le classicisme de Rude s'allient en une synthèse harmonieuse, il arrive que, bien au contraire, dans sa statuaire religieuse, les deux éléments, à défaut d'une inspiration légitime et dominatrice qui les pénètre, se choquent et se disputent la prééminence : tantôt au bénéfice du classicisme pur avec son idéalisation à outrance, divorcée d'avec la nature, tantôt au profit d'un naturalisme plus ou moins heureux.

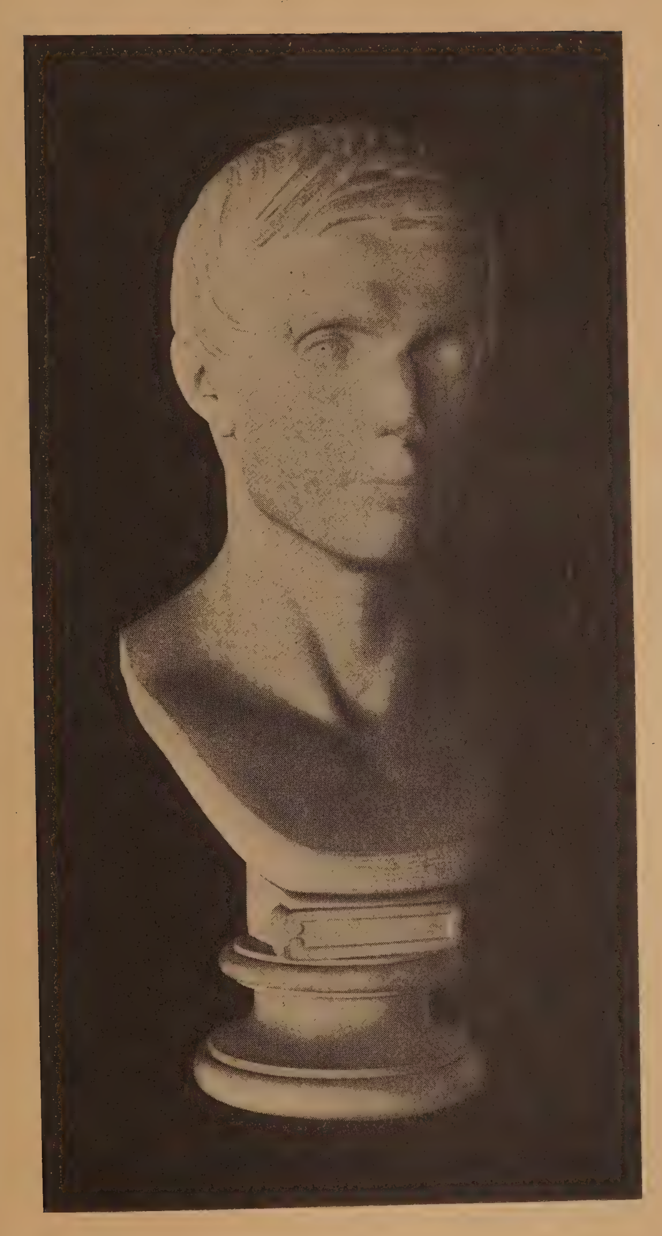
La *Vierge immaculée* de Saint-Gervais ou la *Chaire* de Lille sont des spécimens du style académique. Le *Baptême du Christ*, au contraire, est une œuvre d'un réalisme très net. Le contact avec le modèle d'atelier n'est pas seulement direct, il est brutal. Ce Christ géant qui tient le milieu de la com-

position n'est qu'une étude de nu. A côté, saint Jean-Baptiste, dans son effort pour se hisser jusqu'à Jésus, a le geste aussi vulgaire que la mine, à coup sûr peu digne d'un saint. Quant au gamin à l'air faussement contrit qui joue le rôle d'ange, on l'a rencontré bien des fois dans la rue, dépouillé de ses ailes postiches : il ne vient pas du Ciel. Enfin, dans le *Calvaire* de l'église Saint-Vincent-de-Paul, la dernière en date des œuvres religieuses de Rude, les deux termes se rencontrent et se font face, car, d'une part le Christ et la Vierge sont de pures conventions, intéressantes seulement par la perfection du faire, tandis que le saint Jean, au contraire, est délicieusement humain : ici, l'amitié posthume de Rude pour son modèle, — Bernard Chazelle, ce favori de son atelier, — donne sa signification véritable au bronze, en sorte que le maître incorpore à son groupe non un saint Jean, à proprement parler, mais un portrait, d'ailleurs fort beau, d'un jeune homme qu'il a profondément aimé.

Ainsi, l'œuvre de Rude, embrassée dans la variété de sa vaste étendue, nous montre comme le jeu perpétuel de deux tendances qui coexistent en lui : le réalisme lui vient de sa race ; le classicisme lui vient de son éducation et de son ambiance. Ces deux tendances tantôt s'unissent et tantôt se combattent, tantôt cèdent le pas l'une à l'autre et tantôt s'amalgament, concluent des armistices ou se livrent bataille, tandis que Rude consciemment ou non s'efforce de les fondre dans une esthétique qui est, à proprement parler, son aspiration suprême.

Il semble précisément qu'à la fin de sa vie, Rude se soit flatté de trouver entre les deux termes une formule définitive. Quelle autre signification attribuerions-nous, en effet, à l'*Hébé* et à l'*Amour dominateur du monde* ? Le Maître ne donnait-il pas lui-même ces deux œuvres pour son *testament artistique ?* Rude, dans le *Jeune Pêcheur napolitain*, a réalisé le chef-d'œuvre de l'art direct. Il a créé aussi des chefs-d'œuvre historiques dont le passé fournit la matière et dont il a puisé l'âme dans sa propre faculté de comprendre et de sentir les grands épisodes et les grandes figures d'autrefois. Dans l'*Hébé* et dans l'*Amour dominateur*, une troisième forme d'art se manifeste, où Rude apparaît comme l'interprète d'une pensée intérieure et de vérités éternelles.

Hébé et l'*Amour dominateur*, fruits du voyage en Italie et des méditations qui ont suivi la contemplation des chefs-d'œuvre italiens, sont deux œuvres maîtresses qui ne sauraient être goûtées pleinement sans une pénétration



Le docteur Benoît Mercier.
(Musée de Dijon.)

intime des idées qu'elles synthétisent. Sur le socle de son Hébé, Rude inscrivait, il est vrai, les noms de poètes antiques : Homère, Hésiode, Euripide, Ovide, Virgile, Catulle. Ne nous y trompons pas : la synthèse qu'il a faite lui appartient en propre et il nous donne en réalité sa propre conception de la vie. Le frémissement de l'aigle qui enveloppe Hébé de ses ailes n'est point une fable, de même que l'Amour dominateur n'est pas un Cupidon vulgaire, mais un dieu à la façon de Lucrèce, dont le geste a la valeur d'une explication du monde. Ainsi, la mythologie n'est plus pour Rude qu'une forme, les Anciens ne sont que des ancêtres. Par la nouveauté de son symbolisme, il donne un sens personnel à cette mythologie et à cette Antiquité, comme l'écrivain original donne un sens personnel aux mots de la langue commune en faisant passer au travers le souffle de sa pensée.

De ces trois formes d'art où Rude a donné la mesure de son génie, quelle est celle qui vaut le mieux ? Le réalisme délicieusement parfait du *Pêcheur Napolitain*, la vibrante épopée de la *Marseillaise*, la philosophie très haute dont Rude enveloppe la quintessence sous la forme superbe de ses dernières grandes œuvres, ce sont là des manifestations esthétiques bien diverses, entre lesquelles il serait malaisé de faire un choix. Au demeurant, qu'est-il besoin de choisir ! Ne peut-on pas sonder la pensée qui donne à l'*Hébé* et à l'*Amour dominateur* leur valeur suprême, tout en se laissant aller au charme séducteur du *Pêcheur napolitain*, ou tout en cédant au frisson qui saisit devant le *Départ* ?

Mais si l'on demande quelles œuvres de Rude ont eu le plus d'influence, la question cesse d'être oiseuse et cesse aussi d'être insoluble. On se rend compte alors que le *testament artistique* de Rude n'a pas été celui qu'il croyait laisser à ses successeurs, car c'est ailleurs précisément que se sont trouvés les éléments actifs de son héritage. Apparemment l'*Hébé* et l'*Amour dominateur* étaient des productions trop personnelles, trop intimement liées à la substance même de son âme : de telles œuvres ne font pas école. Mais Rude a jeté d'autres semences, que le milieu favorisait davantage et qui, de leur nature, étaient plus capables de s'acclimater et de germer. Parmi les richesses d'art répandues à foison par la main inlassable de Rude, quels sont donc les éléments féconds dont a profité l'avenir ? Les discussions que certaines de ses hardiesses suscitèrent suffisent à le laisser prévoir.

C'est par ses qualités de Bourguignon que le maître dijonnais a renouvelé

la sculpture du dix-neuvième siècle engourdie par la didactique de l'École. Au regard de l'histoire de l'art, il est donc resté avant tout l'auteur du *Jeune Pêcheur napolitain* et de la *Marseillaise,* c'est-à-dire l'apôtre du retour à la nature et de l'interprétation plastique de la vérité.

Rude lui-même à certains moments s'est rendu compte de ce qu'était, à cet égard, son originalité, témoin certains mots de lui cités par ses amis. Il disait : «Quoi que je veuille exprimer, la nature seule m'en fournit les moyens et je ne puis rien emprunter qu'au monde visible. » Ou, encore, il donnait ces conseils à ses élèves : « On ne s'élève pas plus haut que la nature. L'essentiel, c'est que vous soyez vrais du fond à la surface et que cela saute aux yeux... Tout chef-d'œuvre existe dans le monde réel et non ailleurs, il ne s'agit que de l'extraire intégralement. » Et la boutade rapportée par Levéel, son disciple, n'a pas un autre sens : à une tête de cheval sculptée par Phidias, il préférait, — affirmait-il un jour, — la tête bien vivante du pauvre cheval de fiacre arrêté au bord du trottoir.

Sa technique était, avant toute chose, un retour à la nature : le respect du « volume » à lui seul le prouverait. Surtout, Rude faisait une place prépondérante à l'anatomie et ne cessait de prêcher le culte du *mouvement.*

Le *mouvement* fut, en effet, la grande préoccupation et aussi le grand triomphe de Rude. Sur le sujet vivant, il étudiait avec une attention sans cesse renouvelée « l'enchaînement anatomique des attitudes ». Le cri et le geste jouent, dans son œuvre, un rôle capital qui frappe au premier coup d'œil. Le *mouvement* est, avec la puissance de *synthèse* qu'il doit à son effort historique, le vrai *testament artistique* du Maître, testament recueilli pieusement par ses disciples. Cabet y a puisé le meilleur de son talent. Emmanuel Frémiet, neveu de Rude, en a profité plus largement que certains ne l'ont voulu dire ; mais nul ne l'a fait mieux fructifier que Carpeaux. L'*Enfant à la coquille* n'est-il pas un pendant à l'*Enfant à la tortue* ? La *Danse* de Carpeaux n'est-elle pas aussi étudiée que le *Mercure* ? Enfin, les *Parties du monde,* œuvre de synthèse et de personnification géographique, ne s'affilient-elles pas visiblement aux œuvres historiques de Rude ? Carpeaux n'a fait que passer par l'atelier de la rue d'Enfer : il en a été marqué pour jamais.

Mais la vertu de rénovation que Rude a apportée à l'art ne s'est pas bornée aux limites de l'atelier, elle a rayonné au loin et nous en sommes comme baignés. Car, de nos jours, l'esprit de Rude survit avec une intensité

surprenante dans les deux personnalités sans doute les plus éminentes de la sculpture contemporaine : Auguste Rodin et Constantin Meunier.

Rude a travaillé à Bruxelles et à Paris : Rodin est un Français et Meunier est un Belge. La *Valkyrie* de Constantin Meunier est toute en élan, en cri, en mouvement, « à la Rude ». Tel *Mineur* est aussi romain que *Caton*. La



AMOUR, ÉTUDE.
(Collection G. Joliet, Dijon.)

Centauresse de Rodin est aussi savante de mouvement que le *Mercure* ; *Bellone* et l'*Age d'airain* sont à proprement parler de l'histoire. Inversement c'est à Rodin que fait penser telle audace de Rude, comme la colossale « tête de vieillard » du Musée de Dijon. Entre Rodin et Rude, certes, les différences abondent : différences de tempérament et différences de milieu. La tendance outrancière qui frappe tant parfois chez Rodin n'était point chez Rude. Car, si Rude était un indépendant, il n'avait point le parti pris

d'indépendance ni le désir de rompre en visière avec les « principes », qui fait que telle œuvre de Rodin n'est pas seulement une œuvre d'art, mais un geste de défi. D'autre part Rude devait à son siècle et à ses aspirations personnelles un goût très marqué pour l'idéalisation philosophique des sentiments, tandis que Rodin est l'interprète d'une génération pour laquelle le culte du sensuel a créé comme une religion profane. Et c'est pourquoi, où Rude a donné l'*Amour dominateur*, Rodin a donné le *Baiser*. Mais Rodin a fait aussi le *Penseur*, et Rude l'eût assurément admiré, surtout s'il lui eût été donné de le trouver en place à son retour d'Italie, car le Penseur de Rodin lui eût tout à la fois rappelé le *Penseur*, le *Jérémie* et le *Moïse* de Michel-Ange. Ne dirait-on pas, en effet, que Rodin a fondu les deux statues du grand Maître de la Renaissance et le prophète même peint par lui à la Sixtine, pour n'en faire qu'un bronze, mais un bronze moderne, dans l'esprit du vingtième siècle ?

Or, si le nom de Michel-Ange surgit à propos de Rodin comme il surgissait déjà à propos de Rude, la rencontre n'est point fortuite. A dire vrai, le souffle du grand art sculptural, qui va de Michel-Ange à Rodin, a passé par l'atelier de Rude, comme il avait passé, cent ans avant Michel-Ange lui-même, par l'atelier dijonnais de Claus Sluter.

TABLE DES GRAVURES

Pages.
Statue de Rude, par Emmanuel Frémiet . . . . Frontispice
La Philosophie (Palais des États, rue des Forges, Dijon) 1
François Devosge 5
Mme Rude (Sophie Frémiet) (Médaillon) 9
Saint Joseph 15
Lutteur 23
Marius méditant sur les ruines de Carthage 29
Génie immolant un taureau 30
Louis David (Médaille) 31
Napoléon en empereur romain 33
Joseph Jacotot 39
Guillaume Ier, roi des Pays-Bas 43
Mercure 45
Vulcain 47
Légende d'Achille : I. Achille enfant plongé dans les eaux du Styx 48
II. Achille parmi les filles de Lycomède 48
Légende d'Achille : I. Premier exploit d'Achille 49
II. Achille se voit enlever Briséis 49
Légende d'Achille : I. Le corps de Patrocle est rapporté dans la tente d'Achille . 52
II. Achille combat Hector 52
Légende d'Achille : I. Achille traîne le corps d'Hector 53
II. Priam aux pieds d'Achille 53
La chasse de Méléagre : 1er fragment 54
2e fragment 55
3e fragment 55
4e fragment 56
Chaire de l'Église Saint-Étienne, à Lille (Détail) 59
Chaire de l'Église Saint-Étienne, à Lille 60

Pages.

Vierge immaculée 65
Mercure rattachant sa talonnière 67
Mercure rattachant sa talonnière (*Hors texte*) 68
Le Jeune Pêcheur napolitain (*Hors texte*) 72
Prométhée animant les Arts (Bas-relief) 75
Tête de Christ. — Étude pour le Baptême 77
La Bonté (Tombeau de Cartellier) 79
La Marseillaise du Départ des Volontaires 80
Le Baptême du Christ (*Hors texte*) 80
Tête de la Marseillaise du Départ des Volontaires 83
Étude pour l'Arc de Triomphe (Dessin) 84
Éphèbe du Départ des Volontaires 85
Le Départ des Volontaires (*Hors texte*) 86
Louis David (Buste) 90
Caton d'Utique 92
Maquette dite « Tête de vieillard » 97
Louis XIII adolescent (*Hors texte*) 104
Laurent-Antoine Pagnerre 109
Lapérouse 111
Dupin aîné 113
Louis XIII adolescent 115
Le Maréchal de Saxe (*Hors texte*) 116
Tombeau de Godefroy Cavaignac (*Hors texte*) 118
Premier projet du Monument à Napoléon Ier 121
Le Réveil de Napoléon (*Hors texte*) 122
Fête de Monge 125
James Demontry 135
Calvaire 137
Tête et torse du Christ 138
Jeanne d'Arc 140
Martine Cabet 143
Le Général Bertrand 147
Ney (Projet non exécuté) 148
Le Maréchal Ney (*Hors texte*) 148
Houdon 151
Poussin 152
Hébé à l'Aigle 153
L'Amour dominateur du Monde 155
Dessin pour la Légende d'Achille 160
Apollon et les Muses (Dessin) 162
Un coin du Musée Rude, à Dijon 164
Le dévouement de Cimon (Dessin) 166
Jeune fille 167

Pages.

Jérémie (Maquette) 171
Sapho (Maquette) 173
Napoléon à cheval (Maquette) 175
Dessin pour la Lapidation de saint Étienne 180
Étude 183
Le docteur Benoît Mercier 187
Amour (Étude) 190

TABLE DES CHAPITRES

Pages.

I. L'Enfance et la Vocation 1
II. Rude et l'École de Devosge 11
III. Les études de Rude à Paris 17
IV. Les Cent-Jours à Dijon 32
V. Rude à Bruxelles. — L'Éveil de son génie 37
VI. La fin de l'exil et le retour à Paris 58
VII. Le premier Salon de Rude 63
VIII. Le « Jeune Pêcheur napolitain » 70
IX. Les Commandes parisiennes. — L'Arc de Triomphe 74
X. Vie d'atelier et d'intérieur 88
XI. Le voyage en Italie 95
XII. Les premières œuvres historiques 107
XIII. Le tombeau de Cavaignac et le « Réveil de Napoléon » 118
XIV. La statue de Monge à Beaune 124
XV. Rude et les institutions officielles de son temps 127
XVI. Sous la seconde République 134
XVII. Jeanne d'Arc écoutant ses voix 140
XVIII. Les dernières œuvres historiques 145
XIX. Hébé et l'aigle de Jupiter. — L'Amour dominateur du monde 150
XX. L'enseignement et la technique de Rude 158
XXI. Dernières œuvres et mort de Rude 170

Conclusion 178

Table des gravures 193

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY



